GILBERT DURAND

STRUCTURILE ANTROPOLOGICE ALE IMAGINARULUI

GILBERT DURAND
STRUCTURILE ANTROPOLOGICE ALE IMAGINARULUI

INTRODUCERE IN ARHETIPOLOGIA GENERALA
Traducere de MARCEL ADERCA
Postfaţă de CORNEL MIHAI IONESCU
Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998

Coordonatorul colecţiei: CORNEL MIHAI IONESCU
Redactor: MARIA MOROGAN
Coperta: VENIAMIN & VENIAMIN
Tehnoredactare computerizată: MARIANA MÂRZEA

Gilbert Durand
Les structures anthropologiques de l'imaginaire © DUNOD, Paris, 1992
Toate drepturile asupra acestei ediţii aparţin Editurii UNIVERS ENCICLOPEDIC
ISBN: 973-9243-99-1

„SOCRATE: Deci şi în cel care nu ştie există păreri adevărate chiar cu privire la lucrurile pe care el nu le ştie, nu?
MENON: Pare neîndoielnic.
SOCRATE: Deocamdată aceste păreri au început să răsară în el ca prin vis..."
PLATON, *Menon*, 85 c.

„A înrobi imaginaţia, chiar când este vorba despre ceea ce numim, în mod grosolan, fericire, înseamnă a te sustrage justiţiei supreme, pe care o aflăm în adâncul fiinţei noastre. Numai imaginaţia dă socoteală despre ceea ce poate fi, şi aceasta îmi este de ajuns pentru a ridica puţin teribila interdicţie; e de ajuns şi pentru ca eu să mă abandonez ei, fără teama de a mă înşela..."
A. BRETON, *Primul manifest al suprarealismului*, în De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, p. 283

TABLA ANALITICA DE MATERII (cuprins):

PREFAŢĂ LA CEA DE-A UNSPREZECEA EDIŢIE /7
PREFAŢĂ LA CEA DE-A ZECEA EDIŢIE /9
PREFAŢĂ LA CEA DE-A ŞASEA EDIŢIE /14
PREFAŢĂ LA CEA DE-A TREIA EDIŢIE /16

INTRODUCERE Imaginile de trei parale
Critica teoriilor clasice ale imaginaţiei. - Imaginarul la Sartre.- Denkpsychologie. - Confuzia clasică între semiologie şi semantism.- Simbolul şi omogenitatea semnificantului şi semnificatului. - Bogăţia imaginii / 21-29
Simbolul şi motivaţiile sale
Non-linearitatea semanticului. - Critica clasificărilor simbolice. - Naturalismul lui Krappe şi Eliade, materialismul elementar al lui Bachelard, sociologismul lui Dumezil şi Piganiol, evoluţionismul lui Przyluski. - Psihanaliză şi refulare. Metoda antropologică. - Respingerea „psihologismului" şi „cultura-lismului". - Noţiunea de „traseu antropologic" - Motivaţiile sociopete şi sociofuge / 29-38

Metodă de convergenţă şi psihologism metodologic
Convergenţă, analogie şi omologie. - Noţiunile de izomorfism, de polarizare, de constelaţie de imagini". - Necesitatea discursului. -Psihologismul ca simplă metodă. - Axiomele dinamice ale imaginarului. -Reflexe dominante şi gesturi primordiale. - Cele trei reflexe dominante după Betcherev şi şcoala sa. - Dominanta posturală, dominanta digestivă, dominanta ritmico-sexuală. - Motricitate şi reprezentare /38-45

Somaţii antropologice, plan şi vocabular
Mediul înconjurător tehnologic. - Complexul tehnologic şi obiectual. - Complementele directe ale reflexelor dominante: ustensile şi mediu, scheme afective. - Categoriile simbolice şi clasificările dumeziliene. -Principiu al planului: bipartiţie şi tripartiţie. Vocabularul arhetipologiei: schema, arhetipul şi simbolul, mitul, structura şi regimul /45-55
Note /56-63

CARTEA ÎNTÂI
REGIMUL DIURN AL IMAGINII

Primul regim al imaginarului e cel al unei antiteze materialmente bine definite /67

Partea întâi FEŢELE TIMPULUI
I. SIMBOLURILE TERIOMORFE
Semnificaţia Bestiarului. - Banalitatea Bestialului. Categoriile lingvistice ale însufleţitului şi neînsufleţitului. Critica tezelor psihanalitice. Motivaţii mai profunde decât Oedip /69-72
Schema însufleţitului. - Diagnosticul de anxietate (Rorschach). Colcăiala. Viermuire şi haos. „Zwand"-ul. „Complexul lui Mazeppa" /72-74
Calul chtonian şi infernal. - Eriniile. Coşmarul. Soarele negru şi calul solar. Calul acvatic. Calul şi tunetul. Semantismul hipomorf. Simbolurile bovine, dublete prearіene ale simbolului hipomorf. Taurii stăpâni ai uraganului şi efigiile Tarasque. Bestialitate şi animalitate /74-81
Arhetipul căpcăunului. - Muşcătorul şi imaginea botului devorator. Lupul şi „fobia de Anubis". Leul, Cronos, Orcus şi Căpcăunul. Satanismul canibalic /81-86

II. SIMBOLURILE NICTOMORFE /86-104
Arhetip si tenebre. - „Şocul negru" (Rorschach). Depresiunea hesperiană. Ura faţă de negru. Antisemitism, anticlericalism.
Orbirea. Regele decăzut. Dublul tenebrelor şi oglinda. Tezcatlipoca /86-91
Simbolul apei triste. - Stimfalizarea. Devenirea hidrică. Arhetipul Balaurului. Lacrimile şi ofelizarea. Părul şi toaleta. Feminizarea apei. Mitul lui Acteon /91-95
Femeia fatală. - Luna neagră, menstruaţia şi moartea. Mama cumplită, vrăjitoarea, „Vampa". Feminitate şi animalitate.
Păianjenul şi plasa lui. Viermele şi hidra. Legăturile morţii. Sângele menstrual şi greşeala temporală. Mitul lui Mousso-Koroni şi al lui Kali. Izomorfism nictomorf /95-104

III. SIMBOLURILE CATAMORFE /104-112
Schema căderii. - Prima epifanie a fricii. Greutate, ameţeală. Icar, Tantal, Faeton, Mictantecutli,Tzontemoc. Căderea ca pedeapsă. Feminizarea căderii. Sexualizarea căderii. Eufemismul cărnii /104-108
Arhetipul cărnii. - Pântece digestiv şi pântece sexual. Intestinul, canalul de scurgere, labirintul, infernul intestinal. /108-111
Rezumatul celor trei capitole. - Izomorfismul simbolurilor timpului devastator şi al morţii. Cronos hiperbolic / 111-112
Note /112-123

Partea a doua SCEPTRUL ŞI SPADA
Izomorfismul schemei ascensionale bazat pe reflexul postural, al „viziunii monarhice" şi al practicilor purificatoare şi simbolurile despărţirii. Jocul de cărţi Tarot; figuri ale spadei şi ale sceptrului baston /125-127

I. SIMBOLURILE ASCENSIONALE /127-143
Verticalitate şi ascensiune. - Verticalitatea „metaforă axiomatică". Practicile ascensionale în religii: scara şamanistă. Muntele sacru, bethyl-ul, cratofanii, date toponimice ale folclorului francez. Gorgon, Corbel „piatră" şi Corbel „pasăre" /127-131
Aripa şi angelismul. - Desanimalizarea păsării prin aripă. Ciocârlia, acvila, porumbelul, Sophia, Sfântul Duh şi avionul. Volatilitate şi subtilitate alchimistă. îngerul.
Arcaşul, săgeata şi arcul. Simbolismul upanişadic al transcendenţei /131-135
Suveranitatea uraniană. - Gigantism şi putere. Universalitatea Marelui Zeu uranian. „Contemplare monarhică". Regele şi Tatăl. Virilizarea puterii monarhice. Jupiter şi Romulus. Suveranul războinic şi legiuitorul. Regele preot şi regele legiuitor /135-139
Căpetenia. - Cultul universal al craniilor, capul şi coada. Coarnele şi trofeul. Totem şi talisman: vicarianţă a tabu-ului /139-143
Concluzie. - Simbolismul ascensional ca recucerire a unei puteri pierdute. Recucerire prin ascensiunea către un dincolo de timp, prin iuţeala zborului, prin virilitatea monarhică / 143

II. SIMBOLURILE SPECTACULARE /144-154
Lumina şi soare. - Izomorfismul banal al cerului şi al luminosului. Dyaus şi divus. Puritatea cerească şi albul. Auriul şi azurul.
Răsăritul soarelui. Divinităţile solare, Orientul. Tlalocan şi izomorfismul Orientului la vechii mexicani. Fenixul. Coroană şi nimb. /144-148
Ochiul şi verbul... - Izomorfismul lumină-percepţie vizuală. Percepţie vizuală şi distanţă. Ochiul tatălui, ochiul solar şi uranian. Supradeterminismul ochiului: „divinităţi cu o mie de ochi". Chiorul şi „dubla vedere". Valoarea simbolică intelectuală şi morală a ochiului.
Izomorfismul luminii şi al cuvântului. Runele. Verb şi „mantra"; dhikir. „Devizele" populaţiei Bambara. Concluzie. - Izomorfismul ascensiunii, al luminosului şi al percepţiei vizuale. Cunoaştere la distanţă prin verb şi vedere. /148-154

III. SIMBOLURILE DIAIRETICE /154-171

Armele eroului. - Claritate şi exigenţă în disociere. Izomorfismul armelor şi al arhetipurilor ascendente. Spada tăioasă şi Marte viril. Armele eroilor solari şi ale eroilor creştini. Biruitorii Balaurului. „Societăţile de bărbaţi", ordinele de cavalerie. Sabia şi armele contondente. Problema eroului legător. Antifraza legăturilor: legătorul legat. Compromis şi antifrază simbolică. Arma magică. Athena şi Arachne. Armele protectoare: ambivalenţa platoşei, îngrăditură, perete despărţitor, zid şi armură /154-163

Botezuri şi purificări. - „Arme" spirituale şi rituale. Puritate şi purificare. Cuţitul de circumcizie. Circumcizia la membrii comunităţii Bambara. Tonsura. Apa lustrală şi „limpezimea".

Focul purificator. Ambivalenţa focului. Focul „lumină", focul „pasăre", focul „cuvânt". Spiritualismul focului. Aerul. Prâna. „Prânayâma" ca tehnică a aerului lustral. Psyche, sufletul. Eterul. Saponide şi detergenţi.

Concluzie. - Arsenalul diairetic /163-171

IV. REGIM DIURN ŞI STRUCTURI SCHIZOMORFE ALE IMAGINARULUI

Izomorfismul imaginilor Regimului diurn. Extinderea Regimului diurn la un Weltanschauung filosofic şi ştiinţific: Sâmkhya, platonism, gnoză, cartezianism. Cearta dintre citologi şi histologi /171-175

Structuri schizomorfe şi tipologie schizoidă. Sindromul spadei. Raţionalismul morbid.

Prima structură. Deficitul pragmatic. Autismul.

A doua structură. „Spaltung" şi abstracţie. Zidul de bronz.

A treia structură. Geometrismul morbid. Gigantizarea.

A patra structură. Antiteza. Conflictul cu timpul. Planificarea morbidă. Imobilitate şi pietrificare.

Concluzie. - Izomorfism şi coerenţă schizomorfă /175-179

Note 180-192

CARTEA A DOUA REGIMUL NOCTURN AL IMAGINII

„Oboseşti să fii platonician". Primejdiile cavernei, înlocuirea antitezei cu eufemismul. Conjugarea lui Cronos, Eros şi Thanatos.

Inversarea valorilor simbolice. Ambivalenţa lui Eros. Noul regim al imaginii: eufemizarea căderii în coborâre şi a prăpastiei în cupă. Noaptea vestitoare a zorilor /195-199

Note / 199-200

Partea întâi COBORÂREA ŞI CUPA
I. SIMBOLURILE INVERSĂRII /201-231
Expresia eufemismului şi antifrazei. - Ambiguitatea limbajului eufemistic. Izomorfismul simbolurilor eufemismului: figuri feminine, adâncime acvatică şi telurică, hrană, plural, bogăţie şi fecunditate.
Inversarea şi dubla negaţie. - Precauţie şi coborâre, încetineală viscerală. Căldura coenestezică. Eufemizarea pântecelui sexual şi a pântecelui digestiv. Antifrază şi repetiţie. Cazul Sfântului Christophe cinocefalul. Convertirea valorilor chtoniene. Dubla negaţie. Dublă negaţie şi „Verneinung". Semantismul antifrazei /20l-207
încastrare fi dedublare. - Complexul lui Iona. Căpcăunul contra lui Iona. „Iona la cub". Dedublarea înghiţirii. Marele înghiţitor Gargantua. Sincretismul sensului activ şi al sensului pasiv. Dedublare romanescă şi inversare romantică. Schimbarea de direcţie suprarealistă.
„Tema încastrării". Gulliverizarea. Degeţei, Kobolzi, reverii liliputane. „Fratele cel mic" din folclorul haitian. Degeţel şi Dactili. Forţa minusculului. „Pileus", legendar acoperământ al capului pentru pitic. Virilitate şi gigantism inversat.
Peştele, animal care se pretează încastrării, încastrare ihtiomorfă în Kalevala. Osiris şi peştele oxirinc. Ea-Oannes. Sirena Melusine. Izomorfismul peştelui în mitologia dogonilor /207-216
Imn închinat Nopţii. - Cealaltă faţă a zilei. Ambivalenţa „nopţii întunecoase". De la Sfântul loan al Crucii la Novalis. Locul marelui repaos.
Culoarea, eufemismul nopţii. Prismă şi nestemate. Vopseaua şi substanţa. Paleta alchimică. Apa densă. Multicoloraţia în autoanaliza Măriei Bonaparte. Vălul lui Isis şi al Mâyei. Mantia Zeiţei, „Kaunakes"-ul. Paleta melodică. Muzica în calitate de nocturnă. Mescalinizare romantică. Eufemizarea timpului /216-222
Mater şi Materia. - Antifraza femeii fatale. Marea Mamă acvatică. Gângurirea cuvântului „Mama". Presiune semantică asupra semiologiei limbajului. Mama Lousine şi aquaster-ul alchimiştilor. Mercur-ul protoplast. „Stella Maris". Genealogia melusiniană.
Marea Mamă telurică. Mediu înconjurător general. Săparea pământului şi izvoarele. Patria. Brazda vaginală.
Cultul romantic al femeii. „Geniile feminine": Brentano, Novalis şi Tieck. Izomorfism feminoid la poeţii romantici. Poe şi Lamartine. Femeia şi unda la suprarealişti. Datele psihopatologiei. De la cealaltă faţă la intim /222-231

II. SIMBOLURILE INTIMITĂŢII /23l-258
Mormântul ţi odihna. - Eufemizarea morţii. Morminte şi leagăne. Sarcofag şi crisalidă. Ritul

înhumării. „Camere secrete şi frumoase adormite". Necrofilie romantică. Mama şi moartea. Claustrarea şi insularitatea. Antifraza morţii /231-235
Locuinţa fi cupa. - Izomorfismul recipientelor. De la „Kusthos" la „Kuatos". Caverna. Cripta şi bolta. Casa mamă. Locuinţa antropomorfă. Casa mică în cea mai mare: ungherul. Univers împotriva şi univers pentru. Locul intimităţii.
Centrul paradisiac. Locul sfânt. „Templum". Pădurea sacră. „Mandala" tantrică. „Mandala" şi psihologia profunzimilor. Incinta pătrată şi incinta circulară. Ubicuitarea centrului.
Corabia şi barca. Polivalenţa simbolică a navei. Luntraşul funebru. Arca. Nautilus şi confortul nautic. Nacela lamartiniană. Automobilul şi rulota.
Gulliverizarea recipientului. Sacul. Sfântul Christophe şi Sfântul Nicolae. Cochilia. Oul cosmic. Vasul. Izomorfismul Graal-ului. Cupe şi cazane liturgice. Vasul sacru microcosmic.Vasul şi stomacul. De la recipient la conţinut /235-248
Alimente şi substanţe. - Substanţialismul alimentar. Substanţa ca intimitate. Migdala şi beţia.
Laptele, aliment arhetip. Laptele matern. Mamelele mistice. Zeiţa polimastă. Culturi şi alimentaţie. Laptele şi mierea. Băutura sacră. Soma. Vinul cosmic. „Apele vii". Băutul ritual şi comuniunea prin îmbătare.
Aurul alimentar. Aurul contra aurului. Sarea, aurul şi sucul. Cvintesenţe chymice. Excrementul preţios. Avariţia şi realismul. Lutul şi noroiul. Aurul rinului. Regimul Nocturn al aurului şi Regimul Diurn al spadei.; Antinomia dumeziliană: sabini şi romani.
Schiţa unui infern inversat. Indulgenţa nocturnă. Noaptea nu e -polemică /248-258

III. STRUCTURILE MISTICE ALE IMAGINARULUI /258-267
Alegerea termenului mistic. Structuri mistice şi sindroame glishromorfe.
Prima structură: dedublare şi perseverаţie. Testul Rorschach şi tipurile ixoide. Perseverenţă şi „vâscozitate a temei". Fidelităţile lui Van Gogh.
A doua structură: vâscozitatea elementelor reprezentative. Tema podului la Van Gogh. Frecvenţa verbelor. Vâscos şi cosmic.
A treia structură: senzorialitatea reprezentărilor. Aptitudinea intuitivă. Datele testului Rorschach. Scriitura picturală a lui Van Gogh ca „răspuns culoare".
A patra structură: minuţie şi miniaturizare. Microcosmicizare literară. Van Gogh şi „subiectele mici". „Kwa châ". Arta peisajului ca gulliverizare. „Ikebana". Peisajul mistic al picturii extrem-orientale. Rezumat: cele patru structuri. De la cupă la dinar /258-267
Note / 267-282

Partea doua DE LA DINAR LA BASTON
I. SIMBOLURILE CICLICE /283-321
Stăpânirea timpului. - Stăpânire prin repetare, stăpânire prin progres. Dinarul şi bastonul. Mituri şi scheme ciclice şi progresiste.
Ciclul lunar. - Dublarea şi repetarea. Calendarul, întoarcerea anuală. Cvadripartiţia calendarului în vechiul Mexic. Fazele lunii. Aritmologia. Trei şi patru. Divinităţi plurale. Triada sacră. Trinitate şi tetranitate. „Coincidentia oppositorum". Bi-unitatea. lanus.
Androginul. Divinităţi hermafrodite. Emasculare rituală. Integrarea negativului. Satana, îngerul negru. Viziunea ciclică a lumii. Schimbarea /283-295
Drama agro-lunară. - Ciclul vegetal şi ciclul lunar. Izomorfismul Pământului mamă şi al lunii. Virtutea celor simple. Metamorfoza vegetală. Universalitatea astrobiologiei.
Patimile Fiului. Fiul şi androginul. Fiul mediator. Izomorfismul mediatorului, al mesiei, al cuplului şi al triadei după Levi-Strauss. Hermes-Trismegistul. Produsul căsătoriei chymice. Mercur şi diavolul. Mitul alchimic. Cel de două ori născut. Confirmare romantică.
Iniţierea. Misterele lui Isis. Mutilarea iniţiatică. Sfâşiere, castrare, flagelare. Dumnezeul infirm.
Jertfa. Ritualul sacrificial al zeului porumbului. Eufemizări carnavaleşti. Litotă şi antifrază lingvistică. Esenţa mercantilă a jertfei. Jertfa, dublă negare a morţii. Jertfă şi dominare a timpului.
Orgia. Haos şi potop. Sărbătoarea, izomorfismul lunar /295-308
Bestiarul lunii. - Eufemizarea bestiarului. Balaurul şi monstrul, simboluri de totalizare. Miraculosul teratologic.
Melcul. Universalitatea simbolismului spiralat. Ursul. Iepurele şi mielul. Insecte, crustacee, batracieni şi reptile. Crisalida. Scarabeul şi broasca.
Simbolul ofidian. Năpârlirea şi „ouroboros"-ul. Şarpele cosmic. Şarpele cu pene. „Nâga". Stăpânul apelor şi al fecundităţii. Şarpele falie. „Kundalinî". Fiara chtoniană. Epifania ofidiană a timpului /308-315
Tehnologia ciclului. - Atropos şi Klotho. Fus, fuioare şi vârtelniţe. Ţesătura. Epistemologia ţesăturii. Lanţul şi urzeala.
Arhetipul Rotii. Jocul cu mingea al seminţiei Maya. Zodiacul. Swastika şi triskele. Asimetrie axială şi simetrie punctuală. Picturile cosmetice ale seminţiei Caduveo. Planul satului Bororo.
Jugul şi carul. Eufemizarea atelajului. Mitologia cercului /315-321

II. DE LA SCHEMA RITMICĂ LA MITUL PROGRESULUI /32l-335

Crucea si focul. - Polisimbolismul crucii. Xiuhtecutli, zeul focului şi simbolismul totalizant al crucii mexicane. „Aram" şi crucea. Focul, Fiu al crucii de lemn. Vesta. Focul şi fertilitatea. Amnarul prin frecare. Putineiul şi polizorul. Schema mişcării de du-te-vino.

Ritm tehnic şi ritm sexual. Focul şi „nunta chymică". Foc şi sexualitate. Supradeterminare ritmică. Stăpân al focului şi Stăpân al cântecelor. Ritmul muzical şi sexualitatea. Simbolismul tobelor sudaneze. Shiva-Natarâja. Izomorfismul mitic al obiectului ritual de la Lo-Lang. De la produsul arderii la progres /32l-329

Sensul pomului. - Bivalenta pomului. Arborele vieţii. Lemnul de pom. Verticalizarea pomului.

Coloane. Capitelul floral. Pomul fiu şi pomul cosmic. Yaggdrasil şi Balanza. Pomul antropomorf.

Cei trei pomi şi complexul lui leseu. Ciclu şi progresism. Pomul răsturnat. Mesianismul pomului / 329-335

III. STRUCTURI SINTETICE ALE IMAGINARULUI ŞI STILURI A ISTORIEI/ 335-343

Dificultăţi: analiza distruge sinteza. Sintonie şi „coincidentia oppositorum".

Prima structură: armonizarea contrariilor. Imaginaţie muzicală. Organizarea generală a contrastelor. Muzica pură ca ideal. Muzica, victorie asupra timpului. Spiritul de sistem. Astrobiologia ca filosofie primordială.

A doua structură: dialectica. Legea contrastului muzical. Dramă şi muzică. Forma sonată. Peripeţia teatrală şi romanescă. Arhetipul patimilor Fiului.

A treia structură: istoria. Ritmica istoriei. Hipotipoza trecutului. Prezentul naraţiunii. Istoria ca sinteză. Stilurile istoriei: praxis-ul şi fabula. India şi Roma.

A patra structură: progresul. Hipotipoza viitorului. Romani, celţi, populaţia maya şi semiţi. Mesianism şi alchimie. Dominarea timpului şi accelerarea tehnică a istoriei. Rezumatul celor patru structuri /335-343

IV. MITURI ŞI SEMANTISM /343-359

Povestire mitică şi simbolism arhetipal. Critica metodei lui Levi-Strauss. „Mitemul" e dincolo de limbaj. Densitatea semantică a mitului. Structura mai mult ca simptom decât ca formă.

Diacronism, sincronism şi semantism. Izotopia simbolică, singura cheie a sincronismului. Mitul şi structura ritmică a muzicii. A povesti şi a repeta /343-348

Exemplu luat din teza lui S. Comhaire-Sylvain. Mama apelor şi variantele sale. Redundanţa

încercărilor mitice. Inversarea nocturnă. Cufundarea şi călătoria mitică. Tema micilor recipiente. Tema conţinutului alimentar. Basmul Mama apelor ca ilustrare a structurilor mistice /348-353
Al doilea exemplu: basmul haitian Domangage. Lupta Mântuitorului împotriva monstrului teriomorf. Eufemizări ale monstrului. Auxiliarele soteriologice. Revelaţia secretului. Domangage ca ilustrare a structurilor sintetice.
Caracterul echivoc al mitului: intermediar între povestire epică sau logică şi semantismul simbolului. Mitul, discurs non-raţional. Mitul şi ritul. Mitul e înainte de toate înlănţuire sintetică a unor „roiuri" de imagini /353-359
Note / 359-377

CARTEA A TREIA
ELEMENTE PENTRU O FANTASTICĂ TRANSCENDENTALĂ

I. UNIVERSALITATEA ARHETIPURILOR /381-398
Regimuri ale imaginarului, semantism al imaginilor. Semnul cărui demers ontologic poate fi acest semantism şi regimurile sale? Această filosofic a imaginarului e o „fantastică transcendentală". Obiecţie tipologică şi obiecţie istorică /38l-383
Tipuri psihologice .ji arhetipuri. - Non-coincidenţa tipologiilor (James, Jung) cu regimurile imaginii. Confuzia termenului „tip". Noţiunea de „atipicalitate" în psihopatologie. Dihotomie a creaţiilor fantastice şi a caracterului biografic.
Tipuri sexuale şi regimuri arhetipale. Teza androginatului: animus feminin şi anima masculină.
Tipologia caracterologică ca şi cea a sexelor nu ţine seama de alegerea cutărui sau cutărui regim al imaginii / 383-387
Arhetipuri şi presiuni istorice. - Pedagogia evenimenţială. Localizarea regimurilor în istorie. „Clasici şi romantici" după Ostwald. Faze idealiste şi faze realiste după G. Michaud.
Explicarea fazelor şi regimurilor prin refulare. Conflictul generaţiilor şi conflictul regimurilor de imagini.
Explicarea prin supradeterminare şi concordanţă a curentelor de opinie: exemplul romantismului.
„Personalităţi de bază" şi segregaţie lingvistică. Istoria, locul şi momentul motivează, dar nu explică. Universalitatea arhetipurilor /337-393
Funcţia fantastică. - Critica tezei lui Lacroze: parţialitatea, contradicţiile ei. Funcţia fantastică

depăşeşte refularea. Critica tezei semiologice a lui Barthes. Lumea plenară a fantasticii, raporturile sale cu creaţia şi invenţia, rolul său practic şi axiologic /394-393
II. SPAŢIUL, FORMĂ APRIORICĂ A FANTASTICII / 398-411
Caracterul nemijlocit al fantasticului. - Contradicţii între caracterul nemijlocit şi durata concretă. Critica priorităţii duratei şi a timpului la Bergson şi la Kant. Durata, noţiune imposibil de gândit. A dura, a întârzia, a păstra. Memoria împotriva timpului. Memoria e de domeniul fantasticii. Amintirea din copilărie. Reminiscenţă şi timp regăsit. Rolul eufemistic al fabulaţiei. Artele ca luptă împotriva putrefacţiei şi împotriva morţii /398-405
Spaţiul fantastic şi spaţiul fizic. - Distanţare eufemistică. Spaţiul euclidian e un spaţiu imaginar. Spaţiul, prietenul nostru / 405-407
Proprietăţile spaţiului fantastic. - Tripla etajare genetică a spaţiului după Piaget.
Oculari ta te şi topologie. Mescanilizarea naturală.
Profunzimea şi relaţii proiective. Falsa problemă a celei de-a treia dimensiuni.
Ubicuitate şi omogenitate. De la dedublare la non-timp spaţial. Similitudini şi egalităţi, participare şi ambivalenţă. Spaţiul fantastic ca formă a priori a Speranţei / 407-411

III. SCHEMATISMUL TRANSCENDENTAL AL EUFEMISMULUI. / 411-418

Categorii, structuri şi sintaxă. - Punctele cardinale ale spaţiului fantastic şi categoriile structurale. Rolul retoricii şi al discursului. Retorica, „schematism transcendental" al imaginarului. Puterea de „translatio". Esenţa retoricii; metafora şi modalităţile ei: comparaţie, metonimie, sinecdocă, antonomază şi catahreză /41l-414
Antiteza şi hiperbola, schematism al structurilor schizomorfe. Stilul lui „în pofida faptului că". Dezvoltarea unui exemplu psihopatologic. Locul hiperbolei şi al antitezei. Catharsis-ul artistic. Expresie, desen şi sintaxă /414-416
Antifraza, schematism al structurilor mistice. Decorarea şi atitudinea de perfectibilitate în beletristică. Polisemia inversată. Antilogia şi litota. Miniaturizarea în metonimie şi sinecdocă /416-417
Hipotipoza, schematism al structurilor sintetice. Repetarea şi abolirea timpului. Evocarea sensului muzicii şi al istoriei. Varietăţile hipotipozei: enalaga şi hiperbata. Retorica, formalizare a fantasticului. De la semantic la semiologic /417-418
Note / 419-426

CONCLUZIE
Reabilitarea fantasticii şi a domeniilor sale. Ceea ce place în mod universal fără concept şi

ceea ce valorează în mod universal fără motiv. Adevărul specific al fenomenului uman. Onoarea poeţilor.
Demistificare şi mituri. Exclusiva schizomorfă a timpului nostru. Cultul obiectivităţii. Antinomia demitizării. Inalienabila poezie.
Pentru o pedagogie şi o ştiinţă a fantasticii. Realizare simbolică, terapeutică a visului în stare de veghe. Realizarea retoricii şi a studiilor literare.
Imaginarul ca marcă a vocaţiei noastre ontologice. Cogito-ul eufemic în raport cu alienările. Orfeu şi Iason /427-432
Note /433

POSTFAŢĂ. Structura, „organon" sau „pleromă"?
de CORNEL MIHAIIONESCU /435
INDEXUL LUCRĂRILOR CITATE /451
TABLA ANALITICĂ DE MATERII /467

PREFAŢA LA CEA DE-A TREIA EDIŢIE

În pragul celei de-a treia ediţii a acestei lucrări care n-are o vechime mai mare de nouă ani, fără a schimba nimic din chiar textul primei ediţii, care nu se voia decât un modest repertoriu inventariat şi clasat al dinamismelor imaginare, ţinem să întocmim un foarte scurt inventar epistemologic al stării în care se află în prezent problemele relative la „Structuri” şi la „Imaginar”.

Cât priveşte primele, în pofida întregii publicităţi jenante făcute diverselor „structuralisme”, vom spune că poziţia noastră nu s-a schimbat, că ea s-a văzut confirmată de lucrările lui Stephane Lupasco sau ale lui Noam Chomsky *1, şi prea puţin clătinată de unele lucrări, remarcabile altminteri, ale vechii gărzi a „structuralismului formal” şi jakobsonian *2. Dacă pentru Chomsky există o „gramatică generativă” şi un soi de infrastructură creaţională a limbajului, dacă pentru Lupasco o întreagă structură profundă e un sistem „material” de forţe în tensiune, pentru noi structura fundamentală, „arhetipică”, n-a încetat o clipă să ţină seama de materialele axiomatice — deci de „forţele” — Imaginarului, în spatele formelor structurate, care sunt nişte structuri secătuite sau epuizate, transpar fundamental structurile profunde care sunt, aşa cum Bachelard sau Jung ştiau deja, nişte arhetipuri dinamice, nişte „subiecte” creatoare,..

Ceea ce în mod strălucit confirmă lucrările lui N. Chomsky e că există o structurare dinamică în proiectarea generală a frazelor într-o mai mare măsură decât în formele moarte şi goale ale categoriilor sintactice şi lexicologice. E ceea ce încercam să evidenţiem, cu zece ani în urmă, sub titlul capitolelor noastre terminale consacrate unei „fantastici transcendentale". Altfel spus, aşa cum vom avea prilejul să precizăm într-o foarte proximă lucrare, nu se poate vorbi de „structură" decât dacă formele părăsesc domeniul schimbului mecanic pentru a trece în cel al folosinţei semantice, decât dacă structuralismul acceptă o dată pentru totdeauna să fie „figurativ". Altfel demersul structuralist se pierde în cercetarea sterilă a ceea ce Ricoeur numea „sensul unui nonsens".

Felul în care se prezintă cea de-a doua problemă — cea relativă la studiile asupra Imaginarului — rămâne solidar acestei reafirmări a unui structuralism „materialist" sau „figurativ". La drept vorbind, puţine lucrări semnificative au apărut din 1960 încoace cu privire la problema Imaginarului. Singura care se reclamă de la această problemă se datorează unui psiholog, care, în ciuda calităţilor sale incontestabile de bun psiholog, nu poate percepe funcţia Imaginarului altfel decât a făcut-o vreme de-un secol, şi acum 30 de ani o dată cu Sartre, filosofia psihologică îngustă iscată din intelectualismul asociaţionist şi, prin el, din concepţiile cu totul perimate de pe vremea lui Aristotel.

Cărţulia lui Philippe Malrieu constituie în această privinţă un regres în raport cu lucrările lui Bachelard pe care-l critică, ale psihanalizei şi ale suprarealiştilor. Nu numai că autorul reia în nume personal teza clasică a Imaginarului ca mod „primitiv" al cunoaşterii ştiinţifice şi al existenţei în funcţie de semen (că nu iese cu alte cuvinte din complexul de cultură al Occidentului creştin şi tehnocrat plasând ca valori supreme ştiinţa de tip fizico-chimic si relaţia interpersonală de tip evanghelic), dar se mai şi înşală amarnic când îi reproşează lui Bachelard, şi mie, „primatul" material al Imaginarului. Şi când, criticând „caracterul arbitrar" al clasificării pe care o fac, adaugă într-o notă, apropo de simbolismul crucii: „Ne-ar putea duce gândul şi la dominanta diairetică, schizomorfă: crucea, ca şi copacul, indică înălţarea, si totodată răscrucea, opţiunea", psihologul confundă propria sa fantezie (funcţionând în regim polemic şi diairetic!) cu conţinutul pozitiv al simbolismului crucii (aşa cum ni-1 semnalează inventarierile ştiinţifice ale antropologiei). Faţă de miile şi miile de interpretări culturale ale crucii ca „convergenţă a contrariilor, totalizare, centru al Universului", cu câtă

îndreptăţire poate psihologul alătura crucea, simbol al înălţării, opţiunea?

Dacă observaţiile critice ale lui P. Malrieu s-ar întemeia pe o analiză antropologică serioasă, ar reţine faptul că, atunci când crucea se îndreaptă spre o accepţie schizomorfă, ea se deformează şi deplasează figuri cu simetrie punctuală (crucea grecească, aztecă, maya, svastica etc.) spre forme denaturate ale crucii (crucea latină) şi in extremis spre simplu „tău" al crucifixului, spre simplu stâlp pe care „e ridicat" (dar tot ca „pontifex") Mântuitorul şi unde dispare intersectarea constitutivă a structurii cruciforme. Până într-atât e de adevărat că — în pofida oricărei manipulări psihologice vizând reducerea Imaginarului la nivelul unui mijloc primitiv — Imaginarul posedă o realitate la care vin să se ralieze cu necesitate fanteziile psihologului însuşi. Aceste fantezii, deopotrivă cu imaginea persoanei sau a interpersonalului, nu sunt nişte imagini privilegiate. A considera valorile privilegiate ale propriei culturi ca pe nişte arhetipuri normative pentru alte culturi înseamnă oricum a da dovadă de colonialism intelectual. Caracter normativ nu pot avea decât nişte mari îmbinări plurale de imagini în constelaţii, în roiuri, în poeme sau în mituri.

Cât despre imputarea ce ni s-a adus adeseori de-a ne „mărgini" la clasificarea „betchereviană", ea nu e propriu-zis decât consecinţa acelui complex de cultură occidentală care, pe de o parte, se fereşte de orice fiziologism antropologic în numele — mai mult sau mai puţin mărturisit — al unui anumit „spiritualism" vag, fie el personalist, şi care, pe de altă parte, vrea cu orice preţ să privilegieze un ax de determinări explicative şi după vechiul adagiu aristotelic „a şti prin cauză". Numai că, repet, ca în urmă cu zece ani: reflexologia se aliniază structurilor traiectului antropologic, şi nu viceversa. Reflexul dominant n-a fost niciodată pentru mine principiu explicativ, a fost cel mult element de confirmare, de racordare cu foarte serioasele lucrări ale Şcolii din Leningrad.

Să mai spunem, în sfârşit, un cuvânt pentru a răspunde unei ultime observaţii critice: imputarea de-a nu fi ţinut seama de geneza imaginilor, a istoriei. Vom răspunde mai întâi că această carte nu-şi propunea să arate cum se construiesc şi se transformă structurile, înainte de-a putea vorbi de „construirea structurilor" trebuie formulată o ipoteză conceptuală, un lexic operatoriu al structurilor, cu riscul de a-l modifica ulterior, şi anume operând. Cartea de faţă nu s-a voit, o repetăm, decât un repertoriu comod, şi static, al marilor constelaţii imaginare. Şi, revendicându-se de la un anume structuralism, a vrut mai ales să nu mistifice escamotând — cum

obişnuieşte Occidentul — caracterul mitic (susceptibil aşadar de clasificare imaginară) al istoriei. Evident că nu facem confuzia între mit istoric şi geneza unui fenomen. Dar geneza scapă istoriei şi rezervăm altor lucrări studiul dinamic — complex şi non- linear — al formării şi al transformării imaginilor, miturilor, simbolurilor şi... istoriei.

În rezumat, ca acum zece ani, Imaginarul — adică ansamblul imaginilor şi al relaţiilor dintre imagini care constituie capitalul gândit al lui homo sapiens — ne apare ca marele denominator fundamental la care vin să se ralieze toate procedurile gândirii umane.

Imaginarul este această răscruce antropologică care îngăduie luminarea unui anume demers al unei ştiinţe umane prin cutare alt demers al altei ştiinţe, întrucât noi contestăm mai mult ca oricând, în acest an 1969, parcelările universitare ale ştiinţelor omului care, abordând gigantica problemă umană prin prisma unor vederi înguste şi partizane, mutilează complexitatea comprehensivă (adică unicul izvor de înţelegere posibilă) a problemelor ridicate de comportamentul marii maimuţe golaşe: homo sapiens. Mai mult ca oricând reafirmăm că toate problemele relative la semnificaţie, deci la simbol şi la Imaginar, nu pot fi pasibile — fără falsificare — de-o unică descendenţă a ştiinţelor umanistice. Orice antropolog, fie el psiholog, sociolog sau psihiatru specializat, trebuie să posede un total cultural de aşa natură încât să depăşească cu mult — prin cunoaşterea limbilor, popoarelor, istoriei, civilizaţiilor etc. — bagajul debil distribuit de Universităţile noastre sub apelativul: Diplome de Psihologie, de Sociologie, de Studii medicale... Pentru a putea vorbi cu competenţă de Imaginar nu trebuie să te încrezi în îngustimile sau în capriciile propriei imaginaţii, ci să posezi un repertoriu aproape exhaustiv al Imaginarului normal şi patologic în toate straturile culturale pe care ni le propun istoria, mitologiile, etnologia, lingvistica şi literaturile, în acest fel ne regăsim totodată fidelitatea materialistă faţă de acel comandament bachelardian atât de rodnic: „Imaginea nu poate fi studiată decât prin imagine”'- Numai atunci putem cu onestitate vorbi în cunoştinţă de cauză de Imaginar şi-i putem tălmăci legile. Şi prima constatare revoluţionară pe care o facem o dată cu autorul Psihanalizei focului şi cu cel al Manifestului suprarealismului e că acest Imaginar, departe de-a fi epifenomenala imaginaţie la care o reducea foarte sumara psihologie clasică, e, dimpotrivă, norma fundamentală — „justiţia supremă”, scrie Breton — faţă de care continua

fluctuaţie a progresului ştiinţific apare ca un fenomen anodin şi lipsit de semnificaţie.

La aceste concluzii am ajuns acum nouă ani în urma unor laborioase cercetări care au dat naştere cărţii de faţă. La aceste concluzii rămânem şi în 1969. Totodată republicăm întocmai lucrarea editată în 1960, reeditată apoi în 1963. Sperăm că acest soi de „Manual" al Imaginarului va aduce aceleaşi servicii ca în trecut diverşilor cercetători care pun în centrul preocupărilor lor fragila măreţie a lui *homo sapiens*.

NOTE

1 Cf. în special S.Lupasco, *Qu'est-ce qu'une structure?* Bourgois, 1967,şi N. Chomsky, *Syntactic Structures*, Mouton, 1964.

2 Cf. A. J. Greimas, *La Sémantique structurale*, Larousse, 1966.

PREFAŢA LA CEA DE-A ŞASEA EDIŢIE

Tezele pe care le susţinea această carte cu exact douăzeci de ani în urmă, în avangarda studiilor favorizate de psihanaliză, de suprarealiştii şi de fenomenologia bachelardiană, s-au văzut din an în an confirmate de curentul de gândire care marchează „marea cotitură" a civilizaţiei pe care o trăim de-un sfert de veac.

Vechile neopozitivisme unidimensionale şi totalitare pierd cu fiecare zi câte puţin din rămăşiţele prestigiului lor, subminate de instrumentarea cercetării ştiinţifice moderne, ca si de frământarea şi aspiraţiile tinerilor din vremea noastră. Cât priveşte structuralismul formal, el s-a închis de-a pururi în ghetoul unui limbaj steril, preţios şi adeseori ridicol. Iar dacă şcolile şi mass-media noastră se mai fac ecoul acestor vechituri, cercetarea de vârf a lichidat aceste obstacole epistemologice ale ultimului secol. Manifestului „Noului Spirit Ştiinţific", lansat acum patruzeci şi cinci de ani, îi poate urma în zilele noastre cu pertinenţă un manifest al „Noului Spirit Antropologic" *1.

Atâtea lucrări de prim ordin, ca acelea ale lui Eliade, Corbin sau Dumezil, atâtea epistemologii de avangardă ca acelea ale sistematicianului Bertalanffy, ale biologului Franţois Jacob, ale matematicianului Thom *2, au avut darul să exprime cu claritate topica lupasciană care venea în sprijinul cercetării noastre; atâtea publicaţii de

15

genul „noi filosofi", „noi sociologi", „noi psihologi" — precum James Hillman, ba chiar „noi teologi" — precum David L. Miller, s-au orientat spre aceleaşi zări pe care le descoperea odinioară cartea aceasta pe care găsim necesar s-o reeditǎm pentru a şasea oară,

lucrare ce ni se pare a nu fi pierdut nimic din valoarea ei euristică. Noi înşine şi colaboratorii noştri apropiaţi Centrului de Cercetare asupra Imaginarului n-am încetat să amplificăm şi să consolidăm în proceduri de „mitocritică" şi de „mitanaliză" perspectivele trasate aici acum douăzeci de ani *3.

Sunt desigur perspective ce urmează a fi completate. Am dori îndeosebi să dăm etologiei ultimilor douăzeci de ani ceva din suflul nou al reflexologiei betchereviene. Dar Lorenz, Tinberger sau Portmann nu ni se pare a fi anulat fundamental lucrările deschizătoare de drumuri ale Şcolii din Leningrad. Dacă orice ştiinţă se întemeiază pe o „filosofie a lui nu", demersul ştiinţific constituie în aceeaşi măsură o traiectorie coerentă în jerba plurală a expansiunii sale. S-au confundat prea mult viziunile lumii şi ale omului — toate circumstanţiale, induse de-o etapă metodologică sau alta şi foarte puţin hipostaziate ştiinţific — cu deontologia comună oricărei faze a cunoaşterii. E cazul s-o facem în continuare? Demersul prudent empiric pe care l-am urmat în cartea de faţă se află la antipodul unui sistem unitar. Nu trebuie făcută confuzia între sistemic şi spirit de sistem, în nici un caz! De asemenea n-a fost niciodată vorba aici de „Structură absolută", nici de revelaţii cu surle şi trâmbiţe ale unor „lucruri ascunse". Absolut deloc! întrucât orice „structură" implică prin definiţie o relaţie între nişte elemente care sunt sub-sistemele sale, şi asta la nesfârşit, iar ceea ce descriem si clasăm noi ţine de evidenţă, e cunoscut şi repetat în toate miturile şi poemele umanităţii: „de la facerea lumii" semper et ubique. Etica savantului necesită deopotrivă perseverenta si erudita competenţă cât şi disponibilitatea de spirit faţă de fenomene, adică faţă de miraculosul neprevăzut a ceea ce „se iveşte", în afară de această dublă atitudine de modestie cultivată şi de libertate a spiritului, nu e decât şarlatanie şi ideologie sectară. Prea adesea încă incompetenţa şarlatanului şi aroganţa sectarului se împletesc în „cantităţi" peremptorii şi premature care-i încurajează cu mare tam-tam pe nostalgicii dictaturii scientiste.

Avem însă agreabila certitudine că e vorba doar de nişte lupte de ariergardă. Că-i place ori nu domnului Homais, nici sensul istoriei nu mai e ce-a fost! O gândire „în contratimp" a construit departe de luminile scolastice speranţa şi spiritul lumii ce vine. Cartea de faţă nu-şi atribuie

decât meritul de-a fi fost prezentă, vreme de-un sfert de veac, în cohorta victorioasă a acestor „trubaduri".

NOTE

1 Cf. cartea noastră Science de l'Homme et Tradition, Noul Spirit Antropologic.

2 Cf. „Morphologie et Imaginaire" Colectiv. Circe nr. 8 & 9, Lettres Modernes, 1978.

3 Cf. cartea noastră Figures mythiques et visages de I'ceuvre. De la mythocritique â la mythanalyse (1979, Dunod, 1992.

PREFAŢĂ LA CEA DE-A ZECEA EDIŢIE

Indiscutabil că e întotdeauna o satisfacţie pentru un autor să-şi vadă una din lucrări ajunsă la a zecea ediţie — fără a socoti cele cinci ediţii în limbi străine —, dar această satisfacţie nu e decât amor propriu. Ea ţine mai întâi de-o constatare făcută pe baza unor verificări pozitive a ipotezelor noastre de către epistemologia şi *Weltanschauung*-ul în mişcare vreme de-un sfert de veac. A răspunde aşteptării câtorva sute de mii de cititori cultivaţi înseamnă că teoriile vehiculate de-o carte au penetrat în profunzime — şi la distanţă de unele formule de suprafaţă — domeniul epistemologic şi filosofic al acestui sfârşit de veac.

Evident că o serie de descoperiri şi de piste ştiinţifice au avut darul să aducă un plus de rafinament celor ce susţineam noi pe-atunci cu mijloacele euristice ale epocii (adică ale anilor 50): reflexologie, psihanaliză, psihologie a profunzimilor (pe care Franţa o descoperea anevoie) şi în sfârşit poetică bachelardiană.

Am mai avut şi numeroase confirmări empirice, venite fie în amonte din partea etologiei contemporane (Spitz, Kayla Lorenz, Portmann etc.), fie în aval din partea unei psihologii şi a unei anumite psihologii sociale

experimentale (Y. Durand, B. Duborgel, Danièle Rocha-Pitta etc.), fie mai ales din a „ştiinţelor literaturii" (S. Vierne, J. Perrin, Ch. Robin, P. G. Sansonnetti, R. Bourgeois, V. Sachs, G. Bosetti, A. Frasson-Marin, P. Cambronne, J. Thomas etc.), dar şi din a unei sociologii franceze ieşite încet-încet din toropeala unui neopozitivism îngust (G. Balandier, J. Servier, L. V. Thomas, M. Maffesoli, P. Tacussel, F. Pelletier, J. F. Matteudi, J. P. Sironneau, A. Pessin etc.), în sfârşit din partea unei filosofii realmente „noi", care integrează supoziţiile viziunii lumii de la sfârşitul secolului nostru (J. J. Wunenburger, F. Bonardel etc.). De altfel, lucrările lui Henry Corbin dezvăluindu-ne filosofiile imaginaţiei creatoare din Islam — în special la Ibn Arabi, Avicenna, Molia Sadra Shirazi, Sorhawardi — erau de natură să ne asigure că Galaxia imaginarului, pe care noi o exploram de douăzeci de ani, era chiar firmamentul epistemologic şi filosofic cu întunecata-i aurora a acestui sfârşit de secol XX.

Dar ce e de natură mai ales să revigoreze această galaxie sunt progresele ştiinţelor aşa-zis exacte: fizica teoretică si aplicată, biologia şi în sfârşit matematicile.

Teza generală pe care o avansam acum douăzeci si cinci de ani, fără măcar să ne dăm atunci prea bine seama de importanţa faptului, se dovedeşte pe deplin confirmată de întregul curent contemporan al epistemologiei şi al ştiinţei creative: în spatele filierelor explicative ale oricărei antropologii, şi anume a psihanalizelor şi a structuralismelor la modă, există constante formative şi informative absolut eterogene, ireductibile, recurente de-a pururi în raport cu „diferenţele" de timp, de momente istorice sau existenţiale, de climate culturale. Există aşadar cel puţin o natură a *Sapiens*-ului, făcută nu din formalităţi goale, ci din dorinţe multiple bine determinate, şi care îşi are propriul „cuvânt de spus" în dialogul patetic cu necesităţile obiective, entropiile timpului şi ale morţii.

În interiorul acestei „mari schimbări" *2 pe care o trăieşte ştiinţa contemporană, şi unde regăsim peisaje epistemologice, euristice şi filosofice familiare, putem repera cu interes câteva consonanţe cu cartea de faţă.

Mai întâi noţiunea de *thema* plurală, sau *themata*, lansată de fizicianul de la Harvard, Gerald Holton, şi prin care caracterizează un climat de imaginaţie propriu unui moment sau al altuia, unei individualităţi ştiinţifice sau a alteia, e foarte înrudită cu noţiunea de „schemă imaginară" sau mai exact „verbală" pe care o puneam în

evidenţă acum un sfert de veac, presimţind atunci — confirmare venită şi din partea sociologului Pitrim Sorokin — că aceste themata/scheme impregnau într-o mai mare măsură decât o descoperă Holton imense zone ale cunoaşterii şi ale sensibilităţii în timp şi în spaţiu. Pe această intuiţie se întemeiază prezenta noastră concepţie a unei „mitanalize" *3.

Aceste mari spaţii/timp absolut determinante ale imaginarului, pe care le numeam timid „regimuri", „structuri figurative", sugerând gruparea acestor forţe ale imaginilor în „constelaţii" sau în „roiuri", şi pe care am dori să le numim acum, dac-ar fi să rescriem această carte, „bazine semantice", constituie ceea ce biologia şi genetica cea mai contemporană, cea a unui Waddington sau a unui Sheldrake *4, numesc *şreodă* — noţiune pe care matematicianul Rene Thom o va relua pe contul lui sub numele de „câmp morfogenetic" *5. Să notăm în trecere că această noţiune de „câmp morfogenetic" se regăseşte sub alţi termeni la un mare istoric francez contemporan: Fernand Braudel *6; în pofida supoziţiilor adeseori prea clasic deterministe, descoperă noţiuni euristice precum cele — în timp — de „lungă durată" şi — în spaţiu — de „economie/lume" care sunt foarte înrudite cu propria noastră concepţie de „bazin semantic".

Un pas în plus face epistemologia contemporană, când fizica cuantică îl constrânge pe fizicianul londonez David Bohm — plecat totuşi de la nişte supoziţii materialiste — să „inverseze" viziunea despre lume a fizicii elementariste şi să stabilească faptul că „interrelaţia cuantică a Universului în ansamblul ei e *realitatea* fundamentală". Fizica de vârf înlocuieşte atunci noţiunea lineară şi elementaristă de *explicaţie* cu cea de *implicaţie*, regăsind astfel marea imagine ermetistă sau pe cea a *Naturphilosophie*-ei schellingiene, imaginea lui *Unus Mundus* *7 — imagine majoră a întregii filosofii pneumatice care se degajă din noţiunea de individualizare la Jung *8 — şi pe care am inclus-o în cartea de faţă cu ambiţioasa intenţie de a scrie o „arhetipologie generală", adică un *mundus* al imaginarului care să înglobeze orice gândire posibilă, implicit aşa-zisa obiectivitate şi mişcările raţiunii.

În sfârşit această „şreodă" generală care poartă curentul epistemologic contemporan, şi unde această carte ne situează, duce la o revizuire sfâşietoare a cauzalităţii, adică a formelor *a priori* pe care se întemeiază oricum de la Kant încoace: spaţiul şi timpul, în fizica de vârf post-einsteiniană, după cum subliniază fizicianul d'Espagnat *9, realul e cel puţin „estompat" — Hubert Reeves, astrofizicianul, ne spune că *thema* imaginară a fizicii actuale e cea a unui imaginar de *acţiune*, fie ea la distanţă, şi nicidecum a unui imaginar de *obiect* *10. Din această „estompare" a realului, din această suprimare a noţiunii de traiectorie legată de imaginea obiectului

11

(faimoasele bile de biliard ale cartezianismului) rezultă scandalosul „paradox" pe care-l menţionează Feynman, în jurul căruia gravitează toată mecanica cuantică, şi pe care o focalizează disputele şi în final trecerea la rang de „paradigmă" — graţie experienţelor de la Orsay efectuate de O. Costa de Beauregard (1980-1981 — a „paradoxului" lui Einstein/Podolski/Rosen. Nu ne putem nicidecum extinde aici asupra consecinţelor experimentării pe care ne lăsa s-o presimţim cea a „găurilor" lui Feynman *11. Să spunem filosofând că vechea noţiune de cauzalitate — şi suportul ei spatio/temporal — iese depăşită, zdruncinată de această cercetare de vârf, aşa cum arată conceptul de „non-separabilitate" la d'Espagnat de pildă, până la urmă foarte apropiat de noţiunea de *formative causation* a lui Sheldrake si de cea de „traiect antropologic": un principiu de analiză care poate, cu aceeaşi fiabilitate, să plece de la un „capăt" oarecare al unui ansamblu sistemic. Ce-ar fi de spus? Că într-un univers în care noţiunile de timp şi de spaţiu nu mai sunt nişte cadre newtoniene, la limită *efectul* vechii fizici devine în mod scandalos propria sa *cauză*. Totul se petrece — îndeosebi pentru noi, simbologii — ca şi cum maturaţia sau repetarea efectului (faimoasele „redundanţe") ar crea o funcţie cauzativă.

E o revoluţie fundamentală. Să spunem aici cum am văzut-o pregătindu-se în decursul ultimilor douăzeci de ani în cercul Fundaţiei Eranos *12 din Elveţia, când vreme de jumătate de secol convergenţa gândirii unui Schrodinger, Jung, Eliade, Portmann, Corbin a străpuns „bazinul semantic" adânc în care vin să se adune în zilele noastre toate curentele veritabil operative ale ştiinţelor Naturii şi Omului.

Mai e oare cazul să subliniem că această convergenţă constituie, ştergând limitele conceptuale dintre „poezie" si „ştiinţă", totodată un nou acces la cunoaşterea totală sau gnosa, pe care o intuia demi-afabulaţia lui Raymond Ruyer *13 , pe care încearcă s-o contureze „sistematica" lui Jean Charon, şi pe care o îngăduiau deja şi complementaritatea lui Niels Bohr sau a lui Capra *14 şi contradictorialitatea lui Lupasco reluată de gânditori ca Beigbeder, P. Faysse şi J. J. Wunenburger?

Intrăm aşadar, în mod paradoxal, mulţumită accesului la *Noul Spirit Ştiinţific* şi la fenomenologia imaginarului lui Gaston Bachelard, în faza post-Bachelard *15. Cartea de faţă, cu un sfert de veac în urmă, enunţa, fără a avea deplina conştiinţă a faptului, această mare schimbare. Ilustrând astfel că efectul — în cazul acesta un studiu empiric, care se voia cvasi-exhaustiv, al articulaţiilor imaginarului — prevestea această mare confluenţă de teorii ale tuturor orizonturilor ştiinţei, care în formulările

12

lor, formulări matematice adeseori, apar ca suport „cauzal" al cercetărilor empirice întreprinse de Jung, de Eliade, de Bachelard şi de mine însumi.

Suntem fericiţi să vedem aceste „convergenţe" validate de CNRS care mi-a încredinţat în 1981 responsabilitatea unui grup de cercetări coordonate amplificând Centrul de Cercetare asupra Imaginarului pe care-l creasem cu şaptesprezece ani în urmă. Reunirea a nouăsprezece laboratoare franceze şi străine considerabil pluridisciplinare coordonate pentru o primă cercetare cu tema „Schimbare de mit şi mituri ale schimbării" ne va permite să elucidăm într-o mai mare măsură uriaşul curent de gândire care e pe cale să modifice profund, sub ochii noştri, destinul intelectual şi filosofic al Occidentului.

Republicăm această carte păstrând întocmai textul primelor ediţii. Evident că, aşa cum am mai scris, sunt conştient că limbajul epistemologic se demodează în douăzeci şi cinci de ani. Prezentă prefaţă va îngădui, nădăjduim, racordările conceptuale necesare. Continuăm să credem că această cantitate de reflexie poate încă să aducă servicii cercetătorilor din domeniul ştiinţelor umanistice care vor să se situeze ferm în acele orizonturi ale cercetării care au deschis calea a două-trei decenii de revoluţie epistemologică şi filosofică.

noiembrie 1983

NOTE

1 Cf. La Galaxie de l'imaginaire. Derive autour de l'ceuvre de G. Durând, colectiv condus de M. Maffesoli, Paris, Berg International, 1980.

2 Cf. intervenţia noastră la colocviul CNRS-GRECO 130013, Sorbona, decembrie 1983.

3 Cf. G. Durând, Figures mythiques et visages de l'ceuvre, Paris, Berg International, 1979.

4 Cf. R. Sheldrake, A new science of life: the Hypothesis of Formative Causation, London, Blond and Briggs, 1981.

5 Cf. R. Thom, „Leş Racines biologiques du symbolisme", în La Galaxie de l 'imaginaire, op. cit.

6 Cf. Le Temps du Monde, Paris, A. Collin, 1979.

7 Cf. M. Cazenave, La Science et l'âme du monde, Paris, Imago, 1983.

8 Cf. C. G. Jung şi W. Pauli, Natur, Erklărung undPsyche, Walter Verlag.

9 B. d'Espagnat, A la recherche du reel, Paris, Gauthier-Villars, 1980.

10 Cf. H. Reeves, „La Symetrie, une image-cle de la physique moderne", la colocviul CNRS-GRECO 130056 Savoir rationnel et savoir imaginaire, Paris, Sorbona, 16-17 decembrie 1983.

11 Cf. R. Feynman, La Nature de la physique, trad. fr. Paris, Seuil, 1980; O. Costa de Beauregard, La Physique modeme et Ies pouvoirs de l'esprit, convorbiri cu M. Cazenave şi E. Noel, Paris, Le Hameau, 1981.

12 Cf. articolul nostru „Le Genie du lieu et Ies heures propices", Eranos Jahrbuch,nr.5Q, 1982.

13 Cf. R. Ruyer, La Gnose de Princeton.

14 Cf. F. Capra, Le Tao de la physique, Paris, Tchou.

15 Cf. G. Durând, „Le Grand changement ou Papres-Bachelard", Colocviul CNRS-GRECO 130056, op. cit.

PREFAŢA LA CEA DE-A UNSPREZECEA EDIŢIE

Iată-ne aşadar la ora celei de-a 11-a ediţii franceze a acestei cărţi. N-am modificat nimic din primul ei demers de-acum treizeci şi ceva de ani şi din ceea ce au avut darul să precizeze, să integreze în dezvoltările succesive ale antropologiei unui sfert de veac, prefeţele celei de-a 3-a, a 6-a şi a 10-a ediţii. E o carte care, de-a lungul celor trei decenii, n-a făcut decât să-şi sporească audienţa metodologică şi euristică — confirmată de traduceri în spaniolă, în portugheză, în italiană, în română, iar în curând şi în engleză. Confirmată la recentul colocviu de la Cerisy-la-Salle (iulie 1991. Anale în curs de apariţie la Albin Michel), unde au fost reprezentate paisprezece naţiuni prin delegaţii a 47 Centre de Cercetare asupra Imaginarului răspândite în cele cinci colţuri ale lumii, începând cu Centrul de Cercetare asupra Imaginarului din Grenoble creat acum 25 de ani...

Fără îndoială că din anii 50, de când ne-am conceput studiul, multe din concluziile noastre au câştigat în subtilitate, în precizie, în nuanţare. Cu 30 de ani în urmă confundam încă în prea mare măsură — contrar principiului cartezian — ordinea expunerii cu ordinea cercetării... Dac-ar fi să rescriem această carte, am suprima de pildă suprapunerea inadecvată dintre o repartiţie „binară" în două „regimuri" — diurn şi nocturn — şi o clasificare „terţiară" în trei continente simbolice orânduite atunci potrivit imaginilor a trei grupe de „culori" ale jocului de tarot. Cercetarea noastră pleca de la constatarea binarităţii, expunerea noastră deschidea dimpotrivă mai larg calea articulaţiilor atât de fructuoase ale ternarului. La fel, n-am mai plecat de la structurile schizomorfe (sau mai simplu „eroice") şi de la antitezele lor care sunt „feţele timpului". Sacrificând mai puţin unei priorităţi mult prea etnocentrice care acordă primat „clarităţii şi distincţiei", am începe mai degrabă cu aceste structuri „mistice", ale căror modele sunt date de coenesteziile animale cele mai

arhaice...

Am ajunge în felul acesta, într-un mod mai lipsit de echivoc, să arătăm că fiecare din categoriile celor trei mari constelaţii structurale poate fi judecată negativ de către celelalte două şi că, dacă „feţele timpului" sunt „infernul" imaginarului schizomorf, în mod reciproc „diairesis", „claritatea şi distincţia" sunt „infernul" duratei concrete a oricărei experienţe imaginare a timpului uman...

Dar aceste rectificări nu infirmă cu nimic tezele principale ale acestei lucrări, cel mult ele separă şi privilegiază „ordinea expunerii" de cea a cercetării... După treizeci de ani de utilizări euristice, cartea noastră se consideră încă un bun repertoriu al „marilor imagini" care

luminează imaginarul uman *semper et ubique*. Redăm de asemenea rodul acestei activităţi, pe care prietenii mei înclină a o considera „clasică”, sub forma în care ea a fost prezentată iniţial, cea din 1959. Mai ales că, aşa cum se prezintă, ea ocupă un loc bine conturat, la cumpăna anilor 50 şi 60, în cadrul „bazinului semantic” care caracterizează de-a lungul unui întreg secol, începând cu anii 1870-80, demersul imaginarului profund al secolului XX. Acest loc e cel al unei faze pe care am numit-o cândva „amenajarea malurilor”, adică după „revărsarea în şiroaie” a simbolismelor, după „despărţirea apelor” operată de suprarealism, după confluenţele demersurilor imaginaţiei şi a Noului Spirit Ştiinţific armat de către Einstein, Niels Bohr şi Max Planck cu un raţionalism de tip nou — semnificativă în acest sens fiind opera lui Bachelard —, după regalitatea psihanalizei şi imaginea părintelui mitic Freud, malurile acestui imens şuvoi, care scaldă întreaga sensibilitate a secolului XX, se constituie în totalităţi filosofice, în sisteme interpretative dintre care trebuie semnalate, în domeniul francez, câteva titluri: *Antropologia structurală* (1958) şi *Gândirea sălbatică* (1962) de CI. Levi-Strauss, *Simbolica Răului* (1960) de P. Ricoeur, *Poetica Visării* (1961) de Bachelard, *Imaginaţia creatoare în sufismul lui Ibn Arabi* (1958) şi *Pământ Ceresc şi Corpuri de Înviere* (1961) de Henry Corbin, *Mituri, Vise şi Mistere* (1957) de Mircea Eliade etc.

Anii 50/60 erau într-adevăr cei în care edificarea unei „statici” se impunea, iar *Structurile antropologice ale Imaginarului* se înscriau în elaborarea unei asemenea statici.

Se înţelege că o atare „statică” aveam s-o continuăm, cu timiditate mai întâi în timpul trăit şi consemnat în scris al unui romancier, Stendhal (*Decorul Mitic al Mănăstirii din Parma*), printr-o dinamică cu un pronunţat spor de precizie în volumul *Figuri mitice şi feţe ale operei*...

8

Constatăm totodată cu o reală satisfacţie faptul că editorul nostru Dunod reeditează în acord cu „statica” noastră această ultimă lucrare (elaborată în anii 75-79), umplând astfel, prin această cuplare, un supărător hiatus între aplicaţiile „statice” ale grilei noastre de lectură arhetipică şi dezvoltarea dinamică a „mitocriticelor” şi a „mitanalizelor”. Reluând ceea ce schiţasem referitor la opera lui Stendhal, testăm o metodă care se sustrage „psihocriticii” prea îngust freudiene a lui Ch. Mauron şi încearcă să aureoleze mitocritica unei opere sau a unei singure lucrări — fie a unor pictori ca Bosch, Durer, Goya sau Rubens, fie a unor scriitori precum Xavier de Maistre, Shelley, Zola, Baudelaire, Gide, Proust, Hesse, Meyrink... — prin mitanaliza unei întregi epoci. E într-un fel ciorna a ceea ce vom dezvolta mai târziu (1982) sub numele de „topică socio-culturală” şi de „bazin semantic”.

ianuarie 1992

INTRODUCERE

„O antropologie înţeleasă în sensul cel mai larg, adică o cunoaştere a omului bazată pe asocierea a diverse metode si a diverse discipline, şi care într-o bună zi ne va dezvălui mecanismele tăinuite ce pun în mişcare acest oaspete, prezent fără să fi fost invitat la dezbaterile noastre: spiritul uman..."
CL. LEVI-STRAUSS, *Antropologie structurale,* p. 91.

„Dacă documentul scapă prea adesea istoriei, el nu poate scăpa clasificării."
A. LEROI-GOURHAN, *L'homme et la matière,* p. 18.

IMAGINILE DE „TREI PARALE"

Gândirea occidentală şi în special filosofia franceză are drept tradiţie constantă tendinţa de a devaloriza ontologic imaginea şi psihologic funcţia imaginaţiei „meşteră într-ale erorii şi falsităţii". S-a remarcat *1, pe drept cuvânt, că vasta mişcare de idei care de la Socrate, trecând prin augustinism, scolastică, cartezianism şi secolul luminilor, ajunge până la gândirea lui Brunschvicg, Lévy-Bruhl, Lagneau, Alain sau Valéry, are drept urmare „ţinerea în carantină" a tot ce e considerat a fi o vacanţă a raţiunii. Pentru Brunschvicg orice imaginaţie — fie ea şi platoniciană! — constituie „un păcat faţă de spirit" *2. Pentru Alain, mai îngăduitor, „miturile sunt idei în devenire", iar imaginarul e copilăria conştiinţei *3.

S-ar fi putut nutri nădejdea, pare-se, ca psihologia generală să fie mai indulgentă cu imaginaţia. Nici gând. Sartre a arătat *4 că psihologii clasici confundă imaginea cu dubletul mnezic al percepţiei, garnisind spiritul cu „miniaturi" mentale care nu sunt decât nişte copii ale lucrurilor obiective. In ultimă instanţă, imaginaţia e redusă, de către clasici, la acea zonă situată dincoace de pragul senzaţiei, şi care e denumită imagine remanentă sau consecutivă. Tocmai pe terenul acestei concepţii a unui imaginar devalorizat prinde rădăcini asociaţionismul *5, efort lăudabil, desigur, de explicare a conexiunilor imaginative, dar care păcătuieşte prin aceea că reduce imaginaţia la un puzzle static şi plat, iar imaginea la un amestec foarte echivoc la jumătatea drumului între soliditatea senzaţiei şi puritatea ideii. Bergson *6 a dat-prima lovitură hotărâtoare asociaţionismului, deschizând noi dimensiuni

în *continuum*-ul conştiinţei. Totuşi Bergson nu eliberează complet imaginea de rolul subaltern pe care i-l atribuia psihologia clasică, întrucât la el imaginaţia se transformă în memorie, într-un fel de socotitor al existenţei, care se dereglează prin caracterul compensator al visului şi se regularizează prin atenţia perceptivă acordată vieţii. Sartre însă remarcă faptul că nu se poate confunda imaginatul cu rememoratul. Iar dacă memoria colorează cum se cuvine imaginaţia cu reziduuri *a posteriori*, nu e mai puţin adevărat că există o esenţă proprie a imaginarului care diferenţiază gândirea poetului de cea a cronicarului sau a memorialistului. Există o *facultate a posibilului* pe care e necesar s-o studiem cu alte mijloace decât introspecţia bergsoniană suspectă întruna de regres. Nu vom stărui mai mult asupra criticii temeinice pe care Sartre o îndreaptă în acelaşi timp împotriva teoriei clasice a imaginii miniatură şi împotriva doctrinei bergsoniene a imaginii amintire *7, reproşând atât uneia cât şi celeilalte că „reifîcă *8" imaginea şi distruge astfel dinamismul conştiinţei alienându-i funcţia principală care constă mai degrabă în a cunoaşte decât în a fi: „Fără îndoială că pietroaiele lui Taine au fost înlocuite cu nişte vaporoase neguri vii în neîncetată transformare. Dar aceste neguri n-au încetat prin aceasta de-a mai fi lucruri..." *9 E cazul acum să ne întrebăm dacă Sartre din *L'Imaginaire* şi-a ţinut făgăduielile critice din *L'Imagination.*

Pentru a evita „reificarea" imaginii, Sartre preconizează metoda fenomenologică, metodă care prezintă avantajul de-a nu lăsa să apară din fenomenul imaginar decât intenţii dezbărate de orice iluzie de imanenţă *10. Primul caracter al imaginii pe care-o scoate în evidenţă descrierea fenomenologică e că ea este o conştiinţă, că e, drept urmare, ca orice conştiinţă, înainte de toate, transcendentală *11. Al doilea caracter al imaginii care diferenţiază imaginaţia de celelalte moduri aţe conştiinţei e că obiectul imaginat e dat imediat ca atare, în timp ce cunoaşterea perceptivă se formează încet prin aproximaţii şi luări succesive de contact. Numai un cub imaginat are dintr-o dată şase feţe. Aşadar observarea unui atare obiect prin imaginaţie nu mă învaţă nimic, ea nu e, la urma urmei, decât o „cvasi-observaţie *12". De-aci rezultă de îndată un al treilea caracter *13: conştiinţa imaginativă „îşi pune obiectul ca un neant"; acel „a nu fi" ar constitui categoria imaginii, ceea ce îi explică cel din urmă caracter al său, adică spontaneitatea *14; imaginaţia sare cu uşurinţă peste obstacolul care e opacitatea laborioasă a realului perceput, iar vacuitatea totală a conştiinţei corespunde unei totale spontaneităţi. Analiza imaginarului conduce aşadar la un fel de nirvana intelectuală, el nemaifiind decât o cunoaştere dezamăgită, o „sărăcie esenţială".

23

Degeaba încearcă Sartre, în capitolele următoare, să facă un recensământ complet al „familiei imaginii" *15, nu va reuşi să împiedice ca aceasta să fie privită altfel decât ca o

foarte săracă rubedenie mentală, iar ca ultimele trei părţi ale lucrării sale *16, în care abandonează de altfel metoda fenomenologică, să fie altceva decât un laitmotiv al „degradării" cunoaşterii pe care o reprezintă imaginea, în textul psihologului revin fără încetare epitete şi apelaţiuni degradante *17: imaginea este o „umbră a obiectului" sau „nu e nici măcar o lume a irealului", imaginea nu e decât un „obiect fantomă", „fără urmări"; toate calităţile imaginaţiei nu sunt decât „neant", obiectele imaginare sunt „suspecte"; „viaţă factice, încremenită, scolastică, încetinită, care pentru majoritatea oamenilor nu e decât o soluţie adoptată în lipsă de altceva mai bun, e tocmai cea după care jinduieşte un schizofrenic..." *18, în sfârşit, această „sărăcie esenţială" care constituie imaginea şi se manifestă îndeosebi în vis „seamănă totodată foarte mult cu eroarea în spinozism" *19, iar imaginea se pomeneşte astfel din nou a fi „meşteră într-ale erorii", ca la metafizicienii clasici. /Mai mult, rolul imaginii în viaţa psihică e redus la cel al unei posesiuni cvasi-demoniace, neantul dobândind un soi de consistenţă „magică" prin caracterul „imperios şi copilăros" *20 al imaginii care se impune cu îndărătnicie gândirii. Până la urmă, şi într-un mod absolut paradoxal, Sartre, în concluzia sa, pare să dezmintă brusc dualismul — pe care se străduise să-l stabilească de-a lungul a două sute treizeci de pagini — între spontaneitatea imaginară şi efortul de cunoaştere adevărată, şi revine la un fel de monism al *cogito*-ului. Departe de a trage concluziile logice ce decurg din negativitatea constitutivă a imaginii, se mărgineşte să confunde într-o neantizare generală afirmarea perceptivă sau conceptuală a lumii, ca şi fanteziile irealizante ale imaginaţiei. Conştiinţa realului şi conştiinţa irealului se reconciliază prin procesul general de neantizare; iar lucrarea ajunge la următoarea concluzie banală: „Această conştiinţă liberă... care depăşeşte realul în fiecare clipă, ce este, în fond, dacă nu pur şi simplu conştiinţa aşa cum se dezvăluie sieşi în *cogito*? *21 Această afirmaţie e urmată de un foarte contestabil *post-scriptum* constituit din nişte consideraţii estetice, în care Sartre reia teza irealităţii artei şi tema resentimentului împotriva poeziei. Autorul lucrării *L'Imaginaire* îşi aduce aminte că 1-a ponegrit pe Baudelaire, ca şi pe Camus şi pe Faulkner *22.

Sartre are meritul incontestabil de-a fi făcut efortul să descrie funcţionarea specifică a imaginaţiei şi s-o deosebească net — cel puţin în primele două sute de pagini ale lucrării — de comportamentul perceptiv sau mnezic. Pe măsură însă ce capitolele progresează, imaginea şi rolul imaginaţiei par a se volatiliza şi a ajunge până la urmă la o totală devalorizare a imaginarului,

devalorizare ce nu corespunde câtuşi de puţin rolului efectiv pe care-l joacă imaginea în domeniul motivaţiilor psihologice şi culturale. Până la urmă, critica adusă de Sartre

poziţiilor clasice în *L'Imagination*, reproşându-le că „distrug imaginea” şi că „fac o teorie a imaginaţiei fără imagini”, se întoarce împotriva autorului lucrării *L'Imaginaire*. într-adevăr, a afirma în acelaşi timp că „imaginea este o realitate psihică certă” şi că imaginea nu poate fi niciodată atinsă printr-o „inducţie” *23 a faptelor de experienţă concretă, ci printr-o „experienţă privilegiată” al cărei secret aparţine aşa-zisei fenomenologii psihologice, ni se pare contradictoriu. Ne putem deci întreba pentru care motiv, în cele două volume ale sale consacrate imaginaţiei, Sartre a făcut în asemenea măsură abstracţie de imagine.

În primul rând, considerăm noi, dintr-o incapacitate a autorului eseului despre Baudelaire de a sesiza rolul general al operei de artă şi al suportului ei imaginar, însăşi arta sartriană oscilează • constant între jocul abil şi nesemnificativ al comediei bulevardiere şi greoaia tentativă de reintegrare totală a realului, în care regăsim un hipernaturalism gen Zola dublat de-o filozofie în stilul lui P. Bourget *24. Niciodată arta nu e considerată drept o manifestare originală a unei funcţii psiho-sociale, niciodată imaginea sau opera de artă nu e luată în sensul ei plenar, ci totdeauna considerată un mesaj de irealitate. De-aci rezultă caracterul adesea neautentic al operei romaneşti şi teatrale a lui Sartre, care e când o strălucită pastişă a teatrului burghez sau a romanului american, când depăşeşte greoi cadrul estetic spre a ajunge pe malurile interminabile ale pedantei descrieri fenomenologice, în sfârşit, şi estetica sartriană este o „cvasi-estetică” *25 şi nu e de mirare că un autor atât de opac faţă de poetică a trecut în aşa măsură alături de esenţa imaginii.

Sartre însă, credem noi, a făcut abstracţie de imaginaţie mai ales pentru că a vrut să se mărginească la o aplicare restrânsă a metodei fenomenologice, îngustată de solipsismul psihologic. E într-adevăr paradoxal să porneşti la studierea fenomenului imaginaţiei fără a găsi de cuviinţă să consulţi patrimoniul imaginar al omenirii pe care-l constituie poezia şi morfologia religiilor. Lucrarea lui Sartre *L'Imaginaire* ar putea foarte bine să se intituleze „Conştiinţa imaginii la Jean Paul Sartre”. Datorită acestui psihologism pe cât de îngust pe atât de parţial, Sartre păcătuieşte faţă de fenomenologie, întrucât o fenomenologie a imaginarului trebuie înainte de toate să se deschidă cu înţelegere imaginilor şi „să-l urmeze pe poet până la limita extremă a imaginilor sale, fără a reduce vreodată acest extremism care constituie însăşi esenţa elanului poetic” *26. Sartre a confundat pare-se reducţia fenomenologică cu restricţia psihologică datorată angajării într-o îngustă şi timorată situaţie dată, arătând astfel că e lipsit de acea modestie sistematică pe care

25

Bachelard o cere pe drept cuvânt fenomenologului *27. Pentru a putea „trăi direct imaginile”, trebuie ca şi imaginaţia să fie îndeajuns de smerită spre a binevoi să-şi facă plinul

de imagini. Căci dacă nu consimţim la această smerenie primordială, la această iniţială acceptare a fenomenului imaginii, nu vom putea niciodată realiza — din lipsa elementului inductor — acel „răsunet” care constituie amorsarea însăşi a oricărui demers fenomenologic *28. La Sartre foarte curând o psihologie introspectivă devine precumpănitoare în detrimentul disciplinei fenomenologice, al voinţei de a supune „experienţei conştiinţei” patrimoniul imaginar al omenirii. Foarte curând conştiinţa, care nu mai e decât „rezonanţă” tautologică, se epuizează şi, chiar de la pagina şaptezeci şi şase, Sartre *29 părăseşte în mod deliberat fenomenologia pentru a se deda unor ipotetice construcţii explicative, în realitate, numai primele treizeci de pagini ale lucrării utilizează descrierea fenomenologică, următoarele patruzeci şi şase nemaifiind constituite decât din variaţiuni pe aceeaşi temă descriptivă a „familiei imaginii”.

Ni se pare că eşecul sartrian în ceea ce priveşte descrierea unui model psihologic al imaginaţiei nu e decât cazul limită al demersului general al unei anumite psihologii bastarde a postulatelor fenomenologice şi vârâtă până-n gât într-o perspectivă metafizică preconceptă. Acesta e motivul pentru care am lăsat mai la urmă critica poziţiilor Denkpsychologie-ei, poziţii totuşi anterioare tezei sartriene, dar care pun pare-mi-se în lumină, pe-un caz mai nuanţat, pe-o observare mai limitrofă, cauzele profunde ale devalorizării radicale la care Sartre supune imaginarul. Desigur, există diferenţe profunde între Denkpsychologie şi psihologia lui Sartre. În timp ce la Sartre, într-adevăr, imaginarul nu e descris, la urma urmei, decât ca un exemplu semnificativ al vacuităţii esenţiale a conştiinţei umane, la alţi gânditori nu atât de direct obsedaţi de metafizică regăsim o similară minimalizare a imaginaţiei, dar de astă dată în favoarea unei gândiri care se vrea valabilă, purificată de poluarea imaginilor *30, în această perspectivă există o întoarcere la reificarea imaginii denunţată de Sartre. În timp ce la acesta şi la predecesorii săi asociaţionişti şi bergsonişti imaginarul era, în fond, simbolul oricărei gândiri: prototipul legăturilor mecanice la asociaţionişti sau al totalităţii mnezice a conştiinţei la Bergson, prototip exemplar al neantizării la Sartre; dimpotrivă, la gânditorii la care ne referim acum minimalizarea imaginaţiei nu se manifestă decât cu unicul scop de a privilegia, prin antiteză, elementele formale ale gândirii, în definitiv, poziţiile asociaţioniste, bergsoniene sau sartriene tindeau deopotrivă în sensuri diferite spre un monism al conştiinţei psihologice căruia imaginarul nu-i era decât o ilustrare didactică. Monism mecanicist, metaforic sau neantizant, n-are importanţă: imaginaţia,

26

fie că a fost redusă la o percepţie slăbită de o amintire a memoriei sau, dimpotrivă, la „a fi conştient de” în general, nu se deosebea — în ciuda şovăielilor sartriene — de curentul

omogen al fenomenelor de conştiinţă. Spre deosebire de acestea, Denkpsychologie, în prelungirea cartezianismului, se afirmă cu hotărâre adeptă a unui dualism. Dar în mod paradoxal se inspiră explicit din dualismul lui James — şi din cel de care dă uneori dovadă Bergson *31 — care separă „curentul de conştiinţă", cu alte cuvinte conştiinţa singura valabilă, de superficiala colonie de polipi a imaginilor. Paradox, zicem noi, întrucât „gândirea fără imagini" atât de dragă Denkpsychologie-ei pare, din punct de vedere morfologic, să se apropie mai mult de legăturile formale ale „imaginilor-idei" ale asociaţionismului decât de avuţiile imprecise ale curentului de conştiinţă. Totuşi, ceea ce Bradley *32 descoperă cam în aceeaşi perioadă cu James e primatul elementelor tranzitive ale limbajului şi ale gândirii asupra elementelor substantive şi statice, în vreme ce Wundt *33 disociază apercepţia unui „sens" intelectual de percepţia producătoare de imagini. Dar mai ales o dată cu Brentano şi Husserl *34 activitatea spiritului va fi opusă radical „conţinuturilor" imaginare şi senzoriale. „Intenţia" sau actul intelectual al spiritului, adică sensul organizator al stărilor sau al colecţiilor de stări de conştiinţă, e afirmată ca fiind transcendentă acestor stări înseşi. Şi Sartre, după cum am văzut, n-a neglijat lecţia acestei transcendenţe constitutive a conştiinţei. Din acel moment, psihologii adepţi ai Denkpsychologie-ei acceptă, ca şi Sartre, dihotomia metafizică îndrăgită de clasici între conştiinţa formală şi reziduul psihologic şi „material" al gândirii. Paralel cu aceste concluzii care separau din nou activitatea logică de psihologic, psihologii Şcolii din Würtzburg, verificând „pe terenul introspecţiei experimentale antipsihologismul lui Husserl" *35, ajungeau la nişte noţiuni psihologice foarte apropiate de cele de „intenţie", cum ar fi „conştiinţa de reguli", „tensiuni de conştiinţă", „atitudini de conştiinţă", gânduri lipsite de imagini şi constitutive ale conceptului. Conceptul fiind un „sens" pe care imaginea şi cuvântul îl pot pur şi simplu evoca, dar care preexistă amândurora, imaginea nefiind decât o „piedică" pentru procesul ideatic.

Ceea ce frapează mai întâi la aceste teorii intelectualiste e caracterul echivoc al concepţiei despre imagine, îngust empiristă şi cu atât mai empiristă cu cât se doreşte discreditarea ei pentru a desprinde din ea o gândire pur logică. Apoi, ceea ce sare în ochi e caracterul echivoc al formulelor şi al noţiunilor folosite „luând *ad litteram* această expresie de gândire fără imagini", care, cinstit vorbind, nu poate însemna, scrie Pradines *36, „decât o gândire nealcătuită din imagini, s-a vrut ca gândirea să nu fie nici măcar însoţită de imagini... ceea ce ducea la căutarea unei gândiri incapabile să se

exercite...". Şcoala din Würtzburg ca şi Denkpsychologie postulează o gândire fără imagini, numai pentru că imaginea e din nou redusă la dubletul remanent al senzaţiei şi pentru

că atunci e de la sine înţeles că astfel de imagini nu adaugă nimic sensului noţiunilor abstracte.

Critica generală care se poate mai ales aduce teoriilor recenzate până aici e că toate minimalizează imaginaţia, fie pervertindu-i obiectul, ca la Bergson, unde se reduce la un reziduu mnezic, fie depreciind imaginea până la nivelul unui vulgar dublet senzorial, netezind astfel calea nihilismului psihologic al imaginarului sartrian. Psihologia generală, chiar când e timid fenomenologică, sterilizează fecunditatea fenomenului imaginar, respingându-l pur şi simplu sau reducându-l la o stângace schiţă conceptuală. Dar tocmai în această privinţă trebuie, o dată cu Bachelard, să revendicăm pentru filosof dreptul „la un studiu sistematic al reprezentării" *37 fără nici o excepţie. Cu alte cuvinte, şi în ciuda etimologiei sale hegeliene, fenomenologia psihologică a făcut totdeauna distincţia între numenul semnificat şi fenomenul semnificant, confundând de cele mai multe ori rolul imaginii mentale cu semnele limbajului aşa cum le defineşte şcoala saussuriană *38. Marele păcat al psihologiei imaginaţiei e până la urmă, la succesorii lui Husserl şi chiar ai lui Bergson, că a confundat, din pricina vocabularului greşit elaborat al asociaţionismului, imaginea cu cuvântul. Sartre *39, care avusese totuşi grijă să opună semnul scris „biroul subşefului" şi „portretul" lui Pierre, ajunge puţin câte puţin, în unele capitole cu titluri echivoce, să opereze o mezalianţă între imagine şi familia semiologică. Până la urmă pentru Sartre imaginea nu e nici măcar, ca pentru Husserl *40, o „umplere" necesară a semnului arbitrar; nu e decât un semn degradat. Genealogia „familiei imaginii" nu e decât povestea unei dubioase degenerări. Opusul sensului propriu, sensul figurat, nu mai poate fi în acest caz decât un sens impur. Dar este esenţial să remarcăm că în limbaj, dacă alegerea semnului este neînsemnată pentru că acesta din urmă e arbitrar, situaţia nu e niciodată aceeaşi în domeniul imaginaţiei, unde imaginea — oricât de degradată ar fi ea în concepţia cuiva — e prin ea însăşi purtătoarea unui sens ce nu trebuie căutat în afara semnificaţiei imaginare. La urma urmei, numai sensul figurat e semnificativ, aşa-zisul sens propriu nefiind decât un caz particular şi meschin al vastului curent semantic care drenează etimologiile. O întoarcere aşadar necesară, dincolo de pseudo-fenomenologia sartriană, la o fenomenologie naivă, pregătită de-o îndelungată dezinteresare ştiinţifică *41. *Analogon*-ul pe care-l constituie imaginea nu e niciodată un semn ales arbitrar, ci e întotdeauna motivat intrinsec, adică e totdeauna simbol. Dacă teoriile citate mai sus au lăsat să se evapore eficacitatea imaginarului, e, la urma urmei, pentru că n-au

ajuns să definească imaginea ca simbol *42. Iar dacă Sartre îşi dă bine seama că există o diferenţă între semnul convenţional, „nepoziţional" şi care „nu-şi dă obiectul" *43, şi

imagine, greşeşte tocmai fiindcă nu vede în imagine decât o degradare a cunoaşterii decât prezentarea unui cvasi-obiect, azvârlind-o astfel din nou în categoria neînsemnatului *44.

Din fericire, alţi psihologi şi-au dat seama de acest fapt capital, şi anume că în simbolul constitutiv al imaginii există o omogenitate a semnificantului şi a semnificatului în cadrul unui dinamism organizator şi că, prin aceasta, imaginea diferă total de arbitrarul semnului. Pradines remarcă deja, în ciuda unor restricţii, că gândirea n-are alt conţinut în afară de orânduirea imaginilor. Dacă libertatea nu se reduce la un lanţ rupt, un lanţ rupt reprezintă totuşi libertatea, este simbolul — adică un hormon al sensului — libertăţii *45. Jung *46, în continuarea psihanalizei, îşi dă bine seama deopotrivă că orice gândire se sprijină pe imagini generale, arhetipurile, „scheme sau potenţialităţi funcţionale" care „modelează inconştient gândirea". Piaget *47, în toată partea a III-a a unei lungi lucrări, demonstrează, pe temeiul unor observaţii concrete, „coerenţa funcţională" a gândirii simbolice şi a sensului conceptual, afirmând prin aceasta unitatea şi solidaritatea tuturor formelor reprezentării. El arată că imaginea joacă un rol de semnificam diferenţiat „mai mult decât indicele, de vreme ce e detaşat de obiectul perceput, dar mai puţin decât semnul, de vreme ce rămâne imitaţia obiectului şi deci semn motivat (în opoziţie cu semnul verbal arbitrar)". Până şi logicienii *48, ducând mai departe critica unei dihotomii între semnificant şi sens, au recunoscut că e practic imposibil să se disocieze schema legăturilor axiomatice de conţinutul intuitiv al gândirii. În sfârşit, Bachelard *49 îşi întemeiază concepţia generală despre simbolismul imaginar pe două intuiţii pe care ni le vom însuşi: imaginaţia e dinamism organizator, şi acest dinamism organizatoric un factor de omogenitate în reprezentare. După opinia epistemologului, departe de a fi capacitate de „formare" a imaginilor, imaginaţia e forţa dinamică ce „deformează" copiile pragmatice furnizate de percepţie, iar acest dinamism reformator al senzaţiilor devine fundamentul întregii vieţi psihice, pentru că „legile reprezentării sunt omogene", reprezentarea fiind metaforică la toate nivelele sale şi, din moment ce totul e metaforic, „la nivelul reprezentării toate metaforele se egalizează". Desigur, această „coerenţa" între sens şi simbol nu înseamnă confuzie, căci această coerenţă se poate afirma într-o dialectică. Unitatea gândirii şi a expresiilor sale simbolice se prezintă ca o corectare constantă, ca o perpetuă nuanţare. Dar o gândire nuanţată, o gândire de „o sută de mii de franci" nu se poate lipsi de nişte imagini de „trei parale" *50 si viceversa, ţâşnirea luxuriantă a imaginilor, chiar

în cazurile cele mai confuzionale, e totdeauna încătuşată într-o logică, fie şi-o logică sărăcită, o logică de „trei parale". Se poate spune că simbolul nu ţine de domeniul semiologiei, ci de resortul unei semantici speciale, că posedă adică mai mult decât un sens

artificial atribuit, dar deţine o putere de răsunet esenţială şi spontană *51.

Prima consecinţă importantă a acestei definiţii a simbolului e anterioritatea atât cronologică cât şi ontologică a simbolismului faţă de orice semnificaţie audio-vizuală. E ceea ce gramaticianul *52 pare să fi reperat bine atunci când defineşte „factivitatea" drept caracterul comun al tuturor modurilor de exprimare, „adică de enunţare a faptului că spiritul subiectului care vorbeşte e sediul unui fenomen şi că acesta trebuie să acţioneze din nou asupra spiritului altei fiinţe... strigătul a devenit limbaj când a dobândit o valoare factivă". Planul primitiv al expresiei, al cărei aspect psihologic e simbolul imaginar, e legătura afectivo-reprezentativă care leagă un locutor de un alocutor, ceea ce gramaticienii numesc „planul locutor" sau interjectiv, plan pe care se situează — aşa cum o confirmă psihologia genetică — limbajul copilului. Evoluţia până la planul delocutor, adică până la expresia centrată asupra percepţiilor şi lucrurilor, e mult mai târzie. Tocmai acest plan locutor. plan al simbolului însuşi, e cel care asigură o anumită universalitate în intenţiile limbajului unei specii date şi care situează structurarea simbolică la rădăcina oricărei gândiri. Psihologia patologică a lui Minkowski *53 merge chiar până la inversarea schemei clasice şi sartriene a sărăcirii gândirii prin imagine şi, apropiindu-se de concepţia marilor romantici germani *54 şi a suprarealismului contemporan *55 (pe care ne-o vom însuşi în expunerea de faţă), consideră trecerea de la viaţa mentală a copilului sau a primitivului la „adultocentrism *56" ca pe-o *îngustare*, ca pe-o refulare progresivă a sensului metaforelor. Acest „sens" al metaforelor, acest mare semantism al imaginarului constituie matricea originală de la care purcede orice gândire raţionalizată împreună cu cortegiul său semiologic. Am ţinut aşadar cu hotărâre să ne situăm într-o perspectivă simbolică pentru a studia arhetipurile fundamentale ale imaginaţiei umane.

SIMBOLUL SI MOTIVAŢIILE SALE

Această semantică a imaginilor atrage totuşi după sine şi-o a doua consecinţă, într-adevăr, adoptând o atare poziţie, sunt inversate obiceiurile curente ale psihologiei clasice, care erau fie de a calchia imaginaţia după desfăşurarea descriptivă a oricărei gândiri, fie de a studia imaginaţia prin

intermediul opticii gândirii rectificate, a gândirii logice. Numai că respingerea pentru imaginar a primului principiu saussurian al arbitrarului semnului atrage după sine şi respingerea celui de al doilea principiu, al „linearităţii semnificantului" *57. Simbolul

nemaifiind de natură lingvistică, nu se mai desfăşoară într-o singură dimensiune. Motivaţiile care ordonează simbolurile nu mai formează aşadar nici un fel de „lanţ” — cu atât mai puţin lungi lanţuri de raţiuni *58. Explicaţia lineară de tipul deducţiei logice sau povestirii introspective nu mai e de-ajuns în studierea motivaţiilor simbolice. De unde se poate deduce că clasificarea sartriană *59 a diverselor moduri de imaginar, care se limitează la caracterele logice şi superficial descriptive ale motivaţiilor imaginare, nu reuşeşte decât iluzorii intenţii sărăcăcios denumite intenţii „de absenţă”, „de îndepărtare”, „de inexistenţă”. Sartre, cedând o dată mai mult tendinţei pe care am putea-o numi iluzie semiologică, referă clasele motivaţiei imaginare la clasele experienţei perceptive sau ale prevenţiei logice. Nu e vorba de nimic altceva, pentru a înlocui determinismul de tip cauzal pe care explicaţia o foloseşte în ştiinţele naturii, decât de găsirea unei metode comprehensive a motivaţiilor. Renan *60 remarcase deja că motivaţia nu are linearitatea legăturilor „necesare”, nici arbitrarul deplin al intuiţiilor întâmplătoare. Motivaţia formează o categorie masivă, dacă se poate spune astfel, de determinare; ca „semnalele” pe care Saussure *61 le opune semnelor limbajului şi care prezintă deja „complicaţii simultane pe mai multe dimensiuni”. Vom vedea în concluzia acestei cărţi *62 că acest caracter pluridimensional, deci „spaţial”, al lumii simbolice este esenţial. Deocamdată să nu ne ocupăm decât de metodă şi să ne întrebăm care e modul în care putem scăpa de sterilitatea explicaţiei lineare fără a cădea — ceea ce ar fi culmea! — în elanurile intuitive ale imaginaţiei.

Clasificarea marilor simboluri ale imaginaţiei în categorii de motivaţie distincte prezintă într-adevăr mari dificultăţi prin însuşi faptul nelinearităţii şi semantismului imaginilor. Dacă pornim de la obiecte bine definite prin cadrul logicii ustensilitare precum o făceau clasicele „chei ale viselor” *63, cădem degrabă, din pricina masivităţii motivaţiilor, într-o confuzie fără ieşire. Mai serioase ni se par tentativele de a repartiza simbolurile în funcţie de marile centre de interes ale unei gândiri desigur perceptivă, dar încă pe deplin impregnată de atitudini asimilatoare, în care evenimentele perceptive nu sunt decât pretexte pentru o reverie imaginară. Acestea sunt într-adevăr clasificările cele mai profunde ale analiştilor motivaţiilor simbolismului religios sau al imaginaţiei literare. Fie că aleg drept normă de clasificare un ordin de motivaţie cosmologică şi astrală, în care marile secvenţe ale anotimpurilor, ale meteoriţilor şi ale astrelor servesc drept inductori ai fabulaţiei; fie că

elementele unei fizici primitive şi sumare polarizează, prin calităţile lor senzoriale, câmpurile de forţă în continuul omogen al imaginarului; fie că, în sfârşit, se bănuieşte că datele sociologice ale microgrupului sau ale grupurilor ce ajung până la limitele grupului

lingvistic furnizează simbolurilor cadrele primordiale; fie că imaginaţia îngust motivată şi prin limbă şi prin funcţii sociale se modelează conform acestor tipare sociologice, fie că unele gene rasiale intervin destul de misterios pentru a structura ansamblurile simbolice, distribuind şi mentalităţile imaginare şi ritualurile religioase, fie chiar, cu o nuanţă evoluţionistă, că se încearcă stabilirea unei ierarhii a marilor forme simbolice şi restabilirea unităţii în dualismul bergsonian din *Deux Sources*, fie în sfârşit că se încearcă, o dată cu psihanaliza, găsirea unei sinteze motivatoare între pulsiunile unui libido în evoluţie şi presiunile refulante ale microgrupului familial, înainte de a stabili o metodă fermă, e necesar să analizăm critic aceste diferite clasificări ale motivaţiilor simbolice.

Majoritatea celor ce analizează motivaţiile simbolice, care sunt istorici ai religiei, s-au oprit la o clasificare a simbolurilor în funcţie de înrudirea lor mai mult sau mai puţin distinctă cu una din marile epifanii cosmologice. Astfel Krappe *64 subîmparte miturile şi simbolurile în două grupe: simbolurile cereşti şi simbolurile terestre. Primele cinci capitole ale lucrării sale *Genese des mythes* sunt consacrate cerului, soarelui, lunii, celor „doi mari aştri", şi stelelor, în timp ce ultimele şase capitole se ocupă de miturile atmosferice, vulcanice, acvatice, de cele legate de divinităţi ale Infernului, de cataclisme şi, în sfârşit, de istoria umană şi de simbolismul ei. Eliade *65, în remarcabila sa lucrare *Traite d'histoire des religions*, respectă aproape acelaşi plan de delimitare a hierofaniilor, dar izbuteşte cu mai multă profunzime să integreze miturile şi simbolurile cataclismice, vulcanice şi atmosferice în categorii mai generale; de unde rezultă vaste capitole consacrate riturilor şi simbolurilor uraniene, soarelui, lunii şi „misticii lunare", apelor, cratofaniilor şi pământului. Dar, începând cu capitolul şapte *66, gândirea mitologului pare a se interesa brusc de caracterele funcţionale ale hierofaniilor şi studiile privind simbolurile agrare se polarizează în jurul funcţiilor de fecunditate, al riturilor de reînnoire şi al cultului fertilităţii, care-l conduc încet-încet, în ultimele capitole, la meditaţii în legătură cu Marele Timp şi cu miturile Veşnicei Reîntoarceri *67. Vedem deci cum aceste clasificări, care se vor inspirate din normele de adaptare la lumea obiectivă, atât siderală cât şi telurică şi meteorologică, par să încline irezistibil spre consideraţiuni mai puţin obiective: în ultimele capitole, Eliade reduce pe nesimţite problema motivaţiilor pe planul asimilării imaginilor la drama unei durate intime şi o desprinde

32

de pozitivismul obiectiv al primelor capitole, în timp ce Krappe *68 îşi încheie destul de confuz cartea cu nişte consideraţii asupra unor foarte „diverse" cosmogonii şi „mituri de origine" care, implicit, îl conduc deopotrivă la o motivaţie psihologică a imaginilor prin apercepţia întru totul subiectivă a timpului.

Ni se pare că Bachelard *69 se apropie mai mult de problemă dându-şi seama de la bun început că asimilarea subiectivă joacă un rol important în înlănţuirea simbolurilor şi a motivaţiilor lor. El pleacă de la presupunerea că sensibilitatea noastră e cea care serveşte drept mediator între lumea obiectelor şi cea a viselor, şi respectă diviziunile unei fizici calitative şi de primă instanţă de tip aristotelic. Sau mai degrabă se opreşte la ceea ce poate conţine obiectiv o atare fizică şi, în loc să scrie monografii despre imaginaţia legată de cald, de rece, de uscat şi de umed, se mărgineşte la teoria celor patru elemente, întrucât aceste „patru elemente sunt hormonii imaginaţiei" *70 , ele vor sluji drept axiome clasificatoare atât de subtilelor studii poetice ale epistemologului. Bachelard îşi dă totuşi seama că această clasificare a motivaţiilor simbolice e, prin însăşi simetria ei, prea raţională, prea obiectiv rezonabilă pentru a demarca exact capriciile imaginaţiei. Cu un desăvârşit instinct psihologic, el sfarmă deci această simetrie cuaternară scriind cinci cărţi, dintre care două sunt consacrate aspectelor antitetice ale elementului terestru. El îşi dă seama că materia terestră este ambiguă, fiind atât moliciunea argilei cât şi duritatea rocii, întrucât „incită, spune el, atât la introversiune cât şi la extraversiune" *71. Vom adăuga că, prin această ambiguitate, Bachelard atinge o regulă fundamentală a motivaţiei simbolice în care orice element e bivalent, invitaţie totodată la cucerirea adaptativă şi la refuzul ce motivează o repliere asimilatoare. În *L'Eau et les reves* *72, de asemenea, elementul acvatic se divide împotriva lui însuşi, apa limpede neavând câtuşi de puţin acelaşi sens cu apele tulburi şi adânci, apa liniştită însemnând contrariul apei învolburate. De unde rezultă că o clasificare elementară nu pare să scoată la iveală motivele ultime care ar rezolva ambivalenţele. A recunoaşte explicit că „imaginile cele mai frumoase sunt adeseori focarele ambivalenţei" *73 nu înseamnă oare a mărturisi până la urmă eşecul unei atare clasificări? Dacă, aşadar, clasificarea elementară este inadecvată, ea e pe de altă parte insuficientă, după cum am încercat să arătăm în altă parte *74, întrucât percepţia umană e bogată în tonalităţi elementare mult mai numeroase decât cele luate în consideraţie de fizica aristotelică. Pentru senzorialitate, gheaţa şi zăpada nu se reduc la apă, focul rămâne distinct de lumină, noroiul nu e rocă sau cristal. Abia în lucrarea sa capitală *L'Air et les songes* întrezăreşte Bachelard revoluţia copernicană care va consta din a renunţa la imperativele

obiective, care amorsează traiectoria simbolică, pentru a se ocupa doar de mişcarea acestei traiectorii. Nu e mai puţin adevărat însă că aceste foarte frumoase cărți consacrate de Bachelard celor patru elemente prezintă, datorită chiar principiului adoptat pentru clasificare, o anumită şovăială, o anumită sinuozitate în analizarea motivaţiilor simbolice, epistemologul

şi teoreticianul non-cartezianismului părând în mod paradoxal a refuza să pătrundă în complexitatea motivelor şi retrăgându-se într-o poetică inertă pe bastionul pre-ştiinţific al aristotelismului.

De asemenea, în loc să li se caute categoriilor simbolice axe de referinţă perceptive sau cosmice, li se pot descoperi motivaţii sociologice şi chiar filologice. Aceasta au încercat implicit Dumézil *75 şi Piganiol *76, unul punând accentul pe caracterul funcţional şi social al motivaţiilor ritualului, al miturilor şi chiar al terminologiei, celălalt pe diferenţa dintre mentalităţi şi simbolisme care derivă din statutul istoric şi politic de ocupant sau de ocupat. Ideea centrală a tezei dumeziliene e că sistemele de reprezentări mitice şi expresia lingvistică ce le semnalează depind în societăţile indo-europene de o tripartiţie funcţională. La indo-europeni subdiviziunea în trei caste sau în trei ordini: sacerdotal, războinic şi productiv, şi-ar împărţi întreg sistemul reprezentărilor şi ar motiva atât simbolismul laic, cât şi religios.

Dar, pe lângă faptul că această tripartiţie nu e absolut stabilă şi admite, de pildă, o anumită confuzie între suveranitatea magico-religioasă pe de o parte şi regalitatea războinică pe de altă parte, cum admite şi Dumézil de altfel *77, constatăm că filologul n-a explicat pricinile profunde ale înseşi tripartiţiei castelor. Această tripartiţie şi funcţiile legate de ea ni se par la fel de secundare în motivaţia simbolică întocmai ca proiecţiile naturaliste asupra unor obiecte sau elemente cereşti şi pământeşti pe care le-am criticat mai înainte. Dacă Dumézil, de pildă, remarcă just foarte ciudata convergenţă a miturilor şi legendelor lumii indo-europene relative la chior şi la ciung, e greu de determinat, într-o perspectivă pur sociologică, care poate fi legătura între aceste infirmităţi, simbolismul lor, şi cele trei funcţii sociale fundamentale *78.

În ce-l priveşte pe Piganiol, el face apel la motivaţia istorică în sprijinul sociologiei. El observă cu câtă uşurinţă mituri, obiceiuri şi simboluri din lumea mediteraneană se grupează în două categorii sociologice: în vreme ce anumite populaţii pastorale sau anumite straturi etnice înalţă altare, închină un cult focului mascul, soarelui, păsării sau cerului *79, altele dimpotrivă duc o viaţă sedentară de plugari, se mulţumesc cu pietre mânjite de sânge în chip de altar, invocă divinităţi feminine şi telurice. Această segregaţie a mentalităţilor de bază s-ar datora supravieţuirii seminţiilor indigene „asianice”

34

supuse de invadatorii indo-europeni. Dar nici lăudabilul studiu al lui Piganiol şi nici studiul lui Dumézil nu explică originea sensibilizării conştiinţelor la două moduri diferite de simbolism, şi mai ales nu legitimează numeroasele anastomoze care s-au putut forma între cele două mentalităţi.

Przyluski, în studiul său *La Grande Deesse* *80, încearcă să explice aceste două serii de fabulaţii printr-un evoluţionism al conştiinţei umane foarte apropiat de cel implicit conţinut de teza lui Piganiol. Simbolismul imaginaţiei religioase ar evolua în mod normal de la motivaţiile gravitând în jurul cultului lui *genitrix* şi al fecundităţii la motivaţii mai elevate recurgând la contemplarea unui Dumnezeu tată. Omul ar fi ajuns la o concepţie monoteistă mai mult sau mai puţin purificată de luxurianţa imaginilor printr-un progres care ar fi străbătut cele trei stări ale spiritualităţii şi ale societăţii. Există în opera lui Przyluski o perspectivă a valorilor destul de apropiată de cea susţinută de Bergson în *Les Deux Sources*; un ansamblu simbolic e devalorizat în raport cu un altul, în cazul de faţă ginecocentrismul imaginar în raport cu androcentrismul, precum la Bergson religia închisă, fabulatoare, mitologică, în raport cu deschiderea misticismului epurat al creştinilor. Dar în timp ce Bergson nu ceda decât din motive axiologice subordonării închisului faţă de deschis, Przyluski unifică cu hotărâre *81 într-un profil evoluţionist mentalitatea simbolică ce progresează de la schiţa unei „Dumnezeiri mamă" la desăvârşirea unui „Dumnezeu tată". Pe lângă faptul că această ierarhizare ni se pare roasă de la rădăcină de devalorizarea raţionalistă a imaginarului pe care am denunţat-o mai sus, nu putem accepta această valorificare *a priori* a unui sistem simbolic în dauna altuia, valorificare motivată de interese apologetice nu prea compatibile cu un studiu ştiinţific al faptelor. Şi mai ales orice postulat evoluţionist şi îndeosebi progresist menit să explice stabilirea unui raport între sisteme simbolice ni se pare un procedeu tautologic: schemele progresiste fiind la rândul lor susceptibile, aşa cum vom arăta *82, de o motivaţie simbolică.

Toate aceste clasificări ni se par a păcătui printr-un pozitivism obiectiv care încearcă să motiveze simbolurile exclusiv cu ajutorul datelor extrinseci conştiinţei imaginante şi sunt, în fond, obsedate de-o explicare ustensilitară a semanticii imaginare. Fenomene astrale şi meteorologice, „elemente" ale unei fizici grosolane de primă instanţă, funcţii sociale, instituţii de etnii diferite, faze istorice şi presiuni ale istoriei, toate aceste explicaţii care, la nevoie, pot legitima cutare sau cutare adaptare a comportamentului, a percepţiei şi a tehnicilor, nu explică această putere fundamentală a simbolurilor care e de-a se lega, dincolo de contradicţiile naturale, de elementele conciliabile, de compartimentările sociale şi de segregaţiile perioadelor istoriei. Se vădeşte

aşadar necesitatea de a căuta categoriile motivante ale simbolurilor în comportamentele elementare ale psihismului uman, rezervând pentru o etapă ulterioară ajustarea acestui comportament la complementele directe sau chiar la jocurile semiologice.

Tocmai la o atare cercetare a motivaţiilor pare să se fi oprit psihanaliza, întorcând deliberat spatele explicaţiilor prea raţionale şi lineare ale psihologiei clasice sau fenomenologice. Fiind atât de cunoscute, nu vom insista asupra postulatelor psihologiei lui Freud *83, pentru care simbolul e motivat de ***Lustprinzip***-ul ce se dezvoltă genetica de-a lungul localizărilor ierarhizate de sus în jos pe axa digestivă, apoi se fixează la nivel urinar şi, în sfârşit, genital. Vom regăsi în intervenţiile noastre însemnătatea pe care Freud o atribuie motivaţiilor libidoului prin fixaţiile orale, anale, sexuale. E necesar totuşi să ne însuşim critica lui Piaget la adresa însuşi mecanismului fixaţiei, adică a procesului mai mult sau mai puţin traumatizant al refulării, întrucât este evident că simbolismul în bogăţia lui depăşeşte cu mult îngustul sector al refulatului şi nu se reduce la obiectele devenite tabu prin cenzură *84. Psihanaliza trebuie să se elibereze de obsesia refulării, căci există, după cum se poate constata din experienţele cu vise provocate, un întreg simbolism independent de refulare.

Adler *85 , pe lângă eflorescenta simbolică motivată de principiul plăcerii, pune accentul pe un principiu de putere, motivaţie a unui întreg şi vast sector simbolic care s-ar forma datorită mecanismului de supracompensare menit să şteargă treptat sentimentele de inferioritate resimţite în copilărie. Vom vedea că acest aport nou, cu condiţia să nu dea el însuşi dovadă de imperialism, poate fi parţial asimilat cu alte motivaţii compensatoare ale imbecilităţii copilăriei, în sfârşit, Jung *86 ne arată că libidoul se complică şi se metamorfozează sub influenţa motivaţiilor ancestrale. Orice gândire simbolică fiind mai întâi conştientizare a marilor simboluri ereditare, un fel de „germen” psihologic, obiect al ***paleopsihologiei***. Desigur, se poate mai întâi critica faptul că s-a făcut apel la o doctrină a eredităţii psihice care nu e încă bine stabilită, dar chiar psihanalizei în ansamblu i se poate mai ales imputa imperialismul său unitar şi simplificarea extremă a motivaţiilor: simbolurile, la Freud, se clasifică mult prea uşor în funcţie de schema bisexualităţii umane, iar la Adler în funcţie de schema agresivităţii. Există aici, după cum a constatat Piaget *87, un imperialism al refulării care reduce întotdeauna conţinutul imaginar la o tentativă ruşinoasă de a înşela cenzura. Cu alte cuvinte, imaginaţia, după opinia psihanaliştilor, este rezultatul unui conflict dintre pulsiuni şi refularea lor socială, când dimpotrivă ea apare de cele mai multe ori, prin chiar elanul ei, ca rezultând dintr-un acord între

dorinţele si obiectele ambianţei sociale şi naturale. Departe de a fi un produs al refulării, vom vedea pe parcursul acestui studiu că imaginaţia e dimpotrivă originea unei defulări.

Imaginile nu se valorifică prin rădăcinile libidinoase pe care le ascund, ci prin florile

poetice şi mitice pe care le scot la iveală. Aşa cum prea bine arată Bachelard *88, „pentru psihanalist imaginea poetică are întotdeauna un context. Interpretând imaginea, el o traduce într-alt limbaj decât logosul poetic. Niciodată nu s-ar putea afirma cu mai mult temei: *traduttore, traditore*".

În rezumat s-ar putea scrie că toate motivaţiile, atât sociologice cât şi psihanalitice propuse pentru a îngădui înţelegerea structurilor sau geneza simbolismului, păcătuiesc prea adesea printr-o tainică îngustime metafizică: unele voind să reducă procesul motivator la un sistem de elemente exterioare conştiinţei şi excluzând pulsiunile, altele limitându-se exclusiv la pulsiuni sau, si mai rău, la mecanismul reductor al cenzurii şi la produsul său: refularea. Înseamnă că implicit se revine la o schemă explicativă şi lineară în care se descrie, se povesteşte epopeea indo-europenilor sau metamorfozele libidoului, recăzând în acel viciu fundamental al psihologiei generale pe care-l denunţam, anume credinţa că explicaţia dă pe deplin seama de un fenomen care prin natura sa scapă normelor semiologiei.

Se pare că pentru a studia *in concreto* simbolismul imaginar trebuie să ne angajăm cu hotărâre pe calea antropologiei *89, dând acestui cuvânt deplinul său sens actual — adică: ansamblul ştiinţelor care studiază speţa *homo sapiens* — fără a proceda aprioric prin exclusivism şi fără a opta pentru o ontologie psihologică (un spiritualism camuflat şi nimic altceva) sau o ontologie culturalistă, care nu e de regulă decât o mască pentru atitudinea sociologistă, atât o atitudine cât şi cealaltă reducându-se în ultimă analiză la un intelectualism semiologic. Am dori, pentru a studia motivaţiile simbolice şi pentru a încerca să dăm o clasificare structurală a simbolurilor, să respingem în acelaşi timp proiectul atât de drag psihologilor fenomenologişti şi refulările sau somaţiile sociofuge *90 atât de dragi sociologilor şi psihanaliştilor. Am dori mai ales să ne eliberăm definitiv de gâlceava care îi opune periodic pe culturaliştii psihologilor *91 şi, situându-ne pe o poziţie antropologică pentru care „nimic din ce e omenesc nu trebuie să ne fie străin", să încercăm potolirea unei polemici nefaste bazată pe susceptibilităţi ontologice, care ni se pare că mutilează două puncte de vedere metodologice la fel de fructuoase şi de legitime câtă vreme se cantonează în convenţia metodologică. Pentru aceasta trebuie să ne situăm în mod deliberat în ceea ce vom denumi *traseul antropologic, adică schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului între pulsiunile subiective şi asimilatoare şi somaţiile obiective*

37

emanând din mediul cosmic si social. Această poziţie va elimina din cercetarea noastră problemele de anterioritate ontologică, de vreme ce vom postula o dată pentru totdeauna că există o *geneză reciprocă* *92 ce oscilează de la gestul pulsional la mediul înconjurător

material şi social, şi viceversa, în acest interval, în această progresivă înaintare reversibilă trebuie, după părerea noastră, să se instaleze investigaţia antropologică, în final, imaginarul nu e nimic altceva decât acest traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată şi modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului, si în care reciproc, aşa cum a arătat-o magistral Piaget *93, reprezentările subiective se explică „prin acomodările anterioare ale subiectului" la mediul obiectiv. Vom vedea, de-a lungul întregului nostru studiu, cât de mult se justifică teza marelui psiholog: nu întrucât gândirea simbolică ar fi asimilare anarhică, ci întotdeauna asimilare care îşi aminteşte întrucâtva atitudinile acomodante şi care, dacă „îndepărtează orice acomodare actuală", excluzând astfel „conştiinţa de sine şi conştientizarea mecanismelor asimilatoare" *94, nu uită totuşi somaţiile *95 acomodante care îi dau într-un fel conţinutul semantic. Se poate spune, parafrazând ecuaţia lui Lewin *96, că simbolul e întotdeauna produsul imperativelor biopsihice şi al somaţiilor mediului. Am dat acestui produs numele de traseu antropologic, reversibilitatea termenilor fiind proprie atât produsului, cât şi traseului *97.

Această teorie a traseului antropologic se află implicit conţinută în cartea *L'Air et les songes*, a lui Bachelard *98, ca şi în reflecţiile lui Bastide asupra raporturilor dintre sociologie şi psihanaliză *99. Pentru Bachelard, axele intenţiilor fundamentale ale imaginaţiei sunt traseele gesturilor principale ale animalului uman către mediul său înconjurător natural, prelungit direct de instituţiile primitive atât tehnologice cât şi sociale ale lui *homo faber*. Acest traseu e însă reversibil: căci mediul elementar e revelator în ceea ce priveşte atitudinea adoptată faţă de duritate, de fluiditate sau de arsură. S-ar putea spune că orice gest îşi reclamă materia şi îşi caută unealta, şi că orice materie extrasă, adică scoasă din mediul cosmic înconjurător, şi orice ustensilă sau orice unealtă e vestigiul unui gest perimat. Imaginarea unei mişcări reclamă, zice Bachelard, imaginarea unei materii: „Descrierii pur cinematice a unei mişcări... trebuie întotdeauna să-i adăugăm considerarea dinamică a materiei transformate de această mişcare" *100. Această geneză reciprocă a gestului şi a mediului înconjurător, al cărei simbol e căminul, a fost bine pusă în evidenţă de psihologia socială americană: Kardiner *101 înscrie în noţiunile de „primaritate" şi de „secundaritate", jalonând limitele personalităţii de bază, faptul că individul şi pulsiunile sale primesc desigur o amprentă normativă a mediului ambiant, dar comunică la rândul lor, într-un efect „secundar",

modificări adânci ambianţei materiale şi instituţiilor. Şi Bastide *102, la capătul unui minuţios studiu privind raporturile dintre libido şi mediul social, conchide arătând rolul pilot jucat de societate în funcţie de libido. Pulsiunea individuală are întotdeauna o „matcă" socială

în care se strecoară uşor sau, dimpotrivă, împotriva căreia se cabrează ca în faţa unor obstacole, astfel încât „sistemul proiectiv al libidoului nu este o pură creaţie a individului, o mitologie personală". Tocmai în această întâlnire se formează acele „complexe de cultură" *103 care vin să preia ştafeta complexelor psiho-analitice. Astfel că traseul antropologic poate porni în egală măsură de la cultură sau de la natura psihologică, esenţialul reprezentării şi al simbolului fiind conţinut între aceste două limite reversibile.

O asemenea poziţie antropologică, ce nu vrea să ignore nimic din motivaţiile sociopete sau sociofuge ale simbolismului şi care va îndrepta cercetarea atât spre psihanaliză cât şi spre instituţii rituale, simbolism religios, poezie, mitologie, iconografie sau psihologie patologică, implică o metodologie pe care o vom elabora acum.

METODĂ DE CONVERGENŢĂ
ŞI PSIHOLOGISM METODOLOGIC

Pentru a delimita marile axe ale acestor trasee antropologice pe care le constituie simbolurile, suntem îndemnaţi să folosim metoda întru totul programatică şi relativistă *104 de convergenţă, care tinde să repereze vaste constelaţii de imagini, constelaţii aproape constante şi care par structurate de un anumit izomorfism al simbolurilor convergente. Nevoind să cedăm prejudecăţilor metafizice, suntem nevoiţi să pornim de la o anchetă pragmatică ce n-ar trebui confundată cu metoda analogică. Analogia procedează prin recunoaşterea de similitudini între raporturi diferite în ce priveşte termenii, în timp ce convergenţa regăseşte constelaţii de imagini, asemănătoare punct cu punct în domenii diferite de gândire. Convergenţa e mai .degrabă o omologie decât o analogie *105. Analogia e de tipul: A este faţă de B ceea ce C este faţă de D, în timp ce convergenţa ar fi mai ales de tipul: A este faţă de B ceea ce A' este faţă de B'. Şi aici vom regăsi acel caracter de semanticitate care se află la baza oricărui simbol şi datorită căruia convergenţa se bazează mai degrabă pe materialitatea unor elemente asemănătoare decât pe o simplă sintaxă. Omologia este echivalenţă morfologică, sau mai bine zis structurală, mai curând decât echivalenţă funcţională. Dacă am vrea să ne exprimăm metaforic pentru a face înţeleasă această diferenţă, am spune că analogia se poate compara cu arta muzicală a fugii, în timp ce convergenţa

trebuie comparată cu cea a variaţiunii tematice. Vom vedea că simbolurile seamănă cu o constelaţie pentru că sunt dezvoltări ale unei teme arhetipale identice, pentru că sunt

variaţiuni pe un arhetip. Aceasta e metoda pe care Bergson *106 o lăsa să se întrevadă într-un articol din *La Pensee et le mouvant* atunci când preconiza ca scriitorul filozof să aleagă imagini „cât mai disparate cu putinţă”, pentru ca, spunea el, să nu ne oprim la semn, pentru ca „semnul să izgonească semnul” până la semnificaţie şi pentru ca metaforele „să se acumuleze intelectual spre a nu mai lăsa loc decât intuirii realului”. Totuşi, dincolo de această disparitate semiologică, Bergson îşi dădea seama că e necesar să păstreze un izomorfism semantic când recomanda să se procedeze în aşa fel încât imaginile „să ceară totul de la spiritul nostru, în ciuda aspectelor lor diferite, acelaşi soi de atenţie şi, întrucâtva, acelaşi grad de tensiune...”, definind astfel adevărate ansambluri simbolice. Tocmai aceste ansambluri, aceste constelaţii către care converg imaginile în jurul unor nuclee organizatorice trebuie să se străduiască arhetipologia antropologică să le descopere în toate manifestările umane ale imaginaţiei. Această convergenţă a fost de altfel bine pusă în evidenţă prin experimentare. Desoille *107, experimentând asupra viselor în stare de veghe, remarcă „coeziunea psihică” a anumitor imagini care, în reverii, au tendinţa să se anastomozeze în constelaţii. De pildă, schemele ascensionale sunt întotdeauna însoţite de simboluri luminoase, de simboluri ca aureola sau ca ochiul. Psihologul a fost izbit de caracterul riguros şi universal al imaginilor legate de schemele ascensiunii sau coborârii şi, prin comparaţie, a regăsit aceleaşi convergenţe simbolice în opera lui Dante. De asemenea, Piganiol *108 opune constelaţiile rituale „pastorale” constelaţiilor „agricole”: „Nomazii tind spre monoteism, adoră spaţiul albastru, organizarea lor patriarhală le dictează cultul unui Dumnezeu tată..., agricultorii, dimpotrivă, se închină unei zeiţe, au un ritual al jertfelor şi-şi văd cultul invadat de-o mulţime de idoli...” Dar cea care ne îngăduie în special schiţarea unui studiu cantitativ şi cvasi-statistic *109 a ceea ce Baudouin *110 numeşte „izomorfismul” sau „polarizarea” imaginilor e psihanaliza literară, în poezia lui Hugo, de pildă, apare polarizarea constantă a şapte categorii de imagini care, datorită convergenţei lor, par a defini o structură de imaginaţie. Zi, limpezime, azur, rază, viziune, grandoare, puritate sunt izomorfe şi constituie obiectul unor transformări bine definite: zi putând da, de pildă, „lumină”, sau „a lumina”, şi de-aci să ajungă la „limpezime”, care, la rându-i, se va modula în „strălucire”, „făclie”, „lampă”, în timp ce azur va da „alb”, „auroră”, „blond”, iar rază va duce la „soare”, „astru”, „stea”, viziunea va atrage „ochiul”, iar grandoarea se va diversifica într-un foarte bogat vocabular: „înalt”, „zenit”, „în faţă”, „a urca”, „a ridica”, „uriaş”,

40

„culme”, „cer”, „frunte”, „Dumnezeu” etc., în vreme ce puritate se va metamorfoza în „înger”. Baudouin *111 merge chiar mai departe şi se apropie de frumoasele lucrări ale lui

P. Guiraud *112 atunci când schiţează o statistică a imaginilor, subliniind frecvenţa diverselor polarizări: de pildă din 736 de imagini, 238 se referă la dialectica lumină-beznă, 72 la cele două direcţii verticale, dintre care 27 la „mare” şi „mic”, adică în total, zice Baudouin, 337 de imagini „polarizate” din 736, ceea ce reprezintă aproape jumătate din imagini. Desigur, în lucrarea de faţă, dată fiind dispersiunea antropologică a materialelor, nu putea fi vorba de folosirea unei stricte statistici *113. Ne-am limitat la o simplă abordare, permiţându-ne să scoatem la iveală, printr-o metodă care ar putea fi etichetată drept micro-comparativă *114, serii, ansambluri de imagini, şi ne-am dat repede seama că aceste convergenţe scot în evidenţă cele două aspecte ale metodei comparative: aspectul ei static *115 şi aspectul ei cinematic, adică faptul că respectivele constelaţii se organizează în acelaşi timp în jurul imaginilor de gesturi, de scheme tranzitive şi totodată în jurul punctelor de condensare simbolică, a obiectelor privilegiate unde se cristalizează simbolurile.

Tocmai aci apare una din dificultăţile anchetei antropologice, în mod obligatoriu, pentru a expune rezultatele şi a descrie aceste constelaţii, suntem siliţi să utilizăm linearitatea discursului. Numai că discursul are un fir conducător, un vector care vine să se adauge la sensurile intuiţiilor primare. Metodologic suntem constrânşi să reintroducem ceea ce ontologic avusesem grijă să eliminăm: anume un sens progresiv al descrierii, un sens care e silit să-si aleagă un punct de plecare fie în schema psihologică, fie în obiectul cultural. Dar să se ţină bine seama de următorul fapt: dacă metodologic suntem siliţi să începem cu un început, asta nu implică absolut deloc ca, de fapt, acest început metodologic şi logic să fie ontologic primul. Ne vom menţine aşadar la această voinţă neclintită de „psihanaliză obiectivă” *116, care ne va interzice să confundăm firul expunerii sau al descrierii noastre cu firul ontogenezei şi al filogenezei simbolurilor. Iar dacă alegem în mod deliberat un punct de plecare metodologic „psihologist”, n-o facem absolut deloc pentru a ne supune unui psihologism ontologic. Pur şi simplu ni s-a părut mai la îndemână să pornim de la psihic şi să coborâm spre cultural. Această comoditate nefiind nimic altceva decât „simplitatea” preconizată de Descartes. Ni se pare mai întâi că ar fi vorba de-o simplă comoditate gramaticală: e mult mai simplu să mergi de la subiect — fie el subiect cugetător! — la complementele directe, apoi la complementele indirecte. Cogito-ul dobândeşte o forţă metodologică exemplară pur si simplu pentru că e un model de bun-simţ gramatical. Cogito-ul — şi idealismul sau chiar

psihologismul pe care-l implică — n-are valoare reală decât dacă se consideră ca metodă de acţiune mentală, iar nu ca model constitutiv al realului. Kant e cel care-l

completează în mod adecvat pe Descartes, şi nu Hegel. Culturalismul pornind de la un pluralism empiric *117 — adică de la complex — e întotdeauna mai dificil ca metodă decât psihologismul. Psihologismul — şi psihanaliza, după părerea lui Friedmann însuşi *118 — prezintă un punct de plecare mai simplu şi o dezvoltare reglată în mai mare măsură de-o legitate proprie, ceea ce oferă înlesniri metodologice pe care nu le au poziţiile culturaliste. Prioritatea imperativelor bio-psihologice asupra somaţiilor sociale nu va fi aşadar afirmată aci decât pentru că e comodă din punct de vedere metodologic. Punctul de plecare psihologic e mai simplu şi totodată mai general. E tocmai ceea ce remarcă pe bună dreptate etnologul Lévi-Strauss *119 când constată că psihologia copilului foarte mic constituie „fondul universal infinit mai bogat decât cel de care dispune fiecare societate particulară". Fiecare copil „aduce la naştere, sub forma unor structuri mentale schiţate, integralitatea mijloacelor de care dispune omenirea dintru început pentru a-şi defini relaţiile cu lumea..." Mediul cultural poate deci să apară în acelaşi timp ca o complicare, dar mai ales ca o specificare a anumitor schiţe psihologice ale copilăriei, iar etnologul găseşte o expresie foarte potrivită atunci când califică copilul drept „social polimorf". Polimorfie în care vocaţiile şi cenzurile culturale vor selecţiona formele de acţiune şi de gândire adecvate cutărui sau cutărui gen de viaţă. De unde rezultă că din punct de vedere metodologic putem vorbi de imperative naturale, în timp ce ne mulţumim cu termenul de „somaţie" pentru a caracteriza socialul *120. Necesitatea este aci, ca deseori în alte împrejurări, de ordin cronologic şi nu de ordin ontologic.

În domeniul psihologic aşadar va trebui să descoperim marile axe ale unei clasificări mulţumitoare, capabile cu alte cuvinte să integreze toate constelaţiile pe care le vom întâlni în cale. Rămâne să aflăm în ce sector al psihologiei trebuie să cercetăm aceste „metafore axiomatice" *121. Bachelard a intuit că aceste metafore sunt cele care indică mişcarea. Şi revine foarte adesea la această teorie care depăşeşte şi anulează simpla clasificare substanţialistă a lucrărilor pe care le-a dedicat imaginilor, în *L'Eau et les reves* cu privire la E. Poe, în *La Terre et les reveries du repos*, Bachelard precizează că „simbolurile nu trebuie să fie judecate din punct de vedere al formei..., ci al forţei lor", şi conchide valorificând la maximum imaginea literară „mai vie decât orice desen" pentru că transcende forma şi e „mişcare fără materie" *122. Acest mod cinematic de a reconsidera schema clasificatoare a simbolurilor e confirmată de numeroşi psihologi. Pentru unii *123 „statornicia arhetipurilor" nu e aceea a unui punct în spaţiul imaginar, ci

aceea a unei „direcţii"; de unde declaraţia că aceste „realităţi dinamice" sunt „categoriile gândirii. Dar Desoille *124 e mai ales cel care pare a lega cel mai categoric

„imaginile motrice” de modurile vizuale şi verbale de reprezentare, arătând chiar că această cinematică simbolică e dinamic măsurabilă, de vreme ce în actele mentale de imaginare a mişcării există o diferenţă de 15—20 la sută în raport cu metabolismul repausului mental. Putem lua aşadar aceste „imagini motrice” drept punct de plecare psihologic al unei clasificări a simbolurilor. Rămâne să aflăm în ce domeniu al motricitatii vom găsi aceste „metafore de bază”, aceste mari „categorii vitale” *125 ale reprezentării.

Vom împrumuta principiul clasificării noastre precum şi noţiunea de „gesturi dominante” *126 de la reflexologia lui Betcherev *127. Numai reflexologia ni se pare că ar prezenta o posibilitate de a studia acest „sistem funcţional” care este sistemul nervos al noului-născut şi în special creierul, „acest vechi instrument adaptat unor scopuri bine determinate” *128. Reflexologia noului-născut pune pare-se în evidenţă urzeala metodologică pe care experienţa vieţii, traumatismele fiziologice şi psihologice, adaptarea pozitivă sau negativă la mediu îşi vor broda motivele şi vor specifica „polimorfismul” atât pulsional cât şi social al copilăriei. „Dominantele reflexe”, pe care Vedenski, apoi Betcherev şi şcoala sa *129 aveau să le studieze în mod sistematic, nu sunt altceva decât cele mai primitive ansambluri senzori-motorii care constituie sistemele de „acomodare” cele mai originare în ontogeneză şi la care, după teoria lui Piaget *130, ar trebui să se refere orice reprezentare la joasă tensiune în procesele de asimilare constitutive ale simbolismului. Studiind reflexele primordiale, Betcherev *131, reluând lucrările şi terminologia lui Oukhtomsky, descoperă două „dominante” la noul născut uman.

Prima este o dominantă de „poziţie”, care coordonează sau inhibă toate celelalte reflexe când, de pildă, corpul copilului e ridicat în poziţie verticală. Ea ar fi legată, după Betcherev, de sensibilitatea statică clasic localizată în canalele semicirculare. Ulterior s-a arătat *132 că aceste reflexe posturale sunt comportamente suprasegmentale legate de sistemul extra-piramidal, în sfârşit, unele dintre aceste reflexe de redresare sunt reflexe optice în corelaţie cu integritatea ariilor vizuale ale cortexului. Desigur, n-avem intenţia să operăm trecerea acestor dominante fiziologice tale quale ca dominante ale reprezentării simbolice, şi Piaget *133 are dreptate când afirmă că noul-născut sau copilul „nu extrage nici o intuiţie generalizată” din atitudinile posturale primordiale, dar psihologul genetician recunoaşte totuşi că verticalitatea şi orizontalitatea sunt percepute de copilul foarte mic „într-un mod privilegiat”. N-are nici o importanţă faptul că e vorba mai degrabă despre o verticalitate

„fizică” şi intuitivă care se percepe decât despre o idee clară a verticalităţii matematice. Căci mai curând intră aici în discuţie topologia verticalităţii decât caracteristicile

sale geometrice. Se poate spune că într-o atare dominantă reflexă se cumulează analogonul afectiv si analogonul chinestezic al imaginii *134.

Cea de-a doua dominantă apare şi mai categoric: dominantă de nutriţie, care la noii-născuţi se manifestă prin reflexele de supt labial şi de orientare corespunzătoare a capului. Aceste reflexe sunt provocate fie de stimuli externi, fie de foame. Chiar la câine, Oukhtomsky *135 remarcase deja o dominantă digestivă în special în actul îngurgitării şi în actul defecaţiei, având ca efect concentrarea „excitaţiilor provenite de la izvoare îndepărtate şi suprimarea capacităţii celorlalţi centri de a răspunde la excitaţiile directe". Ca în cazul precedent, toate reacţiile străine de reflexul dominant se află întârziate sau inhibate. La aceste două dominante se pot asocia reacţiile audio-vizuale pe care Betcherev le studiază. Dacă mai târziu aceste organe senzoriale pot la rândul lor, prin condiţionare, să devină dominante, nu e mai puţin adevărat, după cum remarcă Kostyleff *136, că nutriţia şi poziţia „sunt reacţii înnăscute cu caracter dominant". Dominanta acţionează întotdeauna într-un mod oarecum imperialist, ea poate fi privită deja ca un principiu de organizare, ca o structură senzori-motrice.

Cât priveşte cea de-a treia dominantă naturală, ea n-a fost, la drept vorbind, studiată decât la animalul adult şi mascul de către J. M. Oufland *137 în articolul său: *O dominantă naturală la broscoi în reflexul copulativ*. Această dominantă se manifestă printr-o concentrare a excitaţiilor asupra întăririi strânsorii brahiale. Oufland presupune că această dominantă ar fi de origine internă, declanşată de nişte secreţii hormonale si apărând doar în perioada de rut. Betcherev *138 afirmă din nou, într-un mod mai vag, că „reflexul sexual" este o dominantă, în pofida lipsei de informaţii în acest domeniu privind animalul uman, putem totuşi să reţinem din concluziile lui Oufland caracterul ciclic şi din punct de vedere intern motivat al dominantei copulative. Pe de altă parte, psihanaliza ne-a deprins să vedem în impulsul sexual o dominantă atotputernică a comportamentului animal. Morgan *139 aduce unele precizări asupra caracterului dominant şi ciclic al actului copulativ: „Schemele motrice de împerechere nu se constituie, scrie el, datorită experienţei, ci... depind de maturizarea conexiunilor nervoase până atunci latente în structura înnăscută a organismului... comportamentul împerecherii apare ca fiind gata montat la diverse animale". „Trebuie să admitem, conchide Morgan, că schemele motrice ale împerecherii sunt nişte

organizări înnăscute", care depind nu de localizări nervoase, ci de „erotizarea sistemului nervos"*140. Remarcabil e mai ales faptul că motivaţiile hormonale ale împerecherii respectă un ciclu şi că actul sexual însuşi, la vertebratele superioare, e însoţit de

mişcări ritmice şi la anumite specii precedat de adevărate dansuri nupţiale. Actul sexual se desfăşoară aşadar sub semnul ritmului. Morgan *141 distinge chiar trei cicluri suprapuse în activitatea sexuală: ciclul vital, care în realitate este o curbă individuală de putere sexuală, ciclul sezonier, care poate interesa doar femela sau doar masculul unei specii date sau pe ambii în acelaşi timp, în sfârşit ciclurile oestrus-ului, pe care nu le întâlnim decât la femela mamiferelor. Morgan subliniază de altminteri că aceste procese ciclice, în special oestrus-ul, au profunde repercusiuni comportamentale. La cimpanzeu, de pildă, ciclul oestrus-ului constituie prilejul unei „răsturnări" a ierarhiei sociale între cele două sexe, şi motivaţiile endocrine care stau la baza oestrus-ului „modifică un comportament social care depăşeşte prin forţa lui simplul comportament sexual". Să reţinem în treacăt această instructivă extrapolare sociologică a unei incidenţe pur fiziologice şi să conchidem că această „dominantă sexuală" apare la toate nivelele cu caractere ritmice supradeterminate. Pe de altă parte, dacă admitem teoriile lui Groos *142 privind preexerciţiul, putem afirma că numeroase jocuri şi exerciţii ale copilăriei prezintă un caracter ritmic, repetitiv sau stereotip, care n-ar fi decât o prefigurare întrucâtva coregrafică a exercitării sexualităţii. S-ar putea face în acest sens un studiu interesant asupra onanismului infantil, preexerciţiu direct, după Jung *143, al sexualităţii plenare. Ba mai mult, dacă ne însuşim analiza freudiană a deplasărilor genetice ale libidoului, constatăm că, la originea sa, această ritmică sexuală e legată de ritmica suptului şi că are loc o foarte posibilă anastomoză între dominanta sexuală latentă în copilărie şi ritmurile digestive ale suptului *144. Suptul ar fi şi el un preexerciţiu al coitului. Vom vedea că această legătură genetică de fenomene senzori-motrice elementare se află la nivelul marilor simboluri: simbolurile înghiţirii având adeseori extinderi sexuale.

Cât despre legătura dintre această motricitate primară şi, pare-se, inconştientă, şi reprezentare, ea nu mai prezintă dificultăţi pentru psihologia contemporană, încă din 1922, Delmas şi Boll *145 remarcaseră caracterul normativ pentru conţinutul global al psihicului deţinut de marile proprietăţi biologice primordiale ca nutriţia, generarea şi motilitatea, iar Pieron scria în *Nouveau Traite de Psychologie* *146 că „tot trupul colaborează la constituirea imaginii" şi că „forţele componente" pe care le aşază la rădăcina organizării reprezentărilor ni se par foarte apropiate de „dominantele reflexe".

45

Piaget *147 scoate în evidenţă faptul „că se poate urmări în mod continuu trecerea de la asimilarea şi acomodarea senzori-motrice... la asimilarea şi acomodarea mentală ce caracterizează începuturile reprezentării", reprezentarea — şi în special simbolul — nefiind decât o imitaţie interiorizată, iar fenomenele de imitaţie manifestându-se, dacă nu din prima

lună, cel puţin sistematic dintr-a şasea, când imitaţia propriului trup devine regula constantă, în sfârşit, nu numai Max *148 a scos în evidenţă legătura dintre motricitatea muşchilor limbajului şi gândire; Wyczoikowski *149 şi Jacobson *150 au demonstrat, prin metode mecanice şi electrice, că o motricitate periferică extinsă la numeroase sisteme musculare e în raport strâns cu reprezentarea. Fără a voi să ne constituim arbitri în disputa dintre partizanii unei teorii pur centrale şi cei ai unei teorii larg periferice cu privire la mecanismul simbolizării, vom adopta ca ipoteză de lucru faptul că există o strânsă concomitentă între gesturile corpului, centrii nervoşi şi reprezentările simbolice.

În rezumat putem spune că admitem cele trei dominante reflexe, „verigi intermediare între reflexele simple şi reflexele asociate", ca matrice senzori-motrice *151 în care reprezentările se integrează în mod firesc, mai cu seamă dacă anumite scheme perceptive se încadrează şi se asimilează în schemele motorii primitive, dacă dominantele posturale, de înghiţire sau ritmice se află în concordanţă cu datele anumitor experienţe perceptive. Tocmai la acest nivel se vor forma marile simboluri printr-o dublă motivaţie care le va da aspectul acela imperativ de supra determinare atât de caracteristic.

SOMAŢII ANTROPOLOGICE, PLAN ŞI VOCABULAR

Vom căuta un acord între reflexele dominante şi prelungirea sau confirmarea lor culturală în mediul ambiant al tehnologiei umane, în termeni pavlovieni am putea spune că mediul ambiant uman e prima condiţionare a dominantelor senzori-motrice, sau în termeni piagetieni că mediul uman e locul proiecţiei schemelor de imitaţie. Dacă, aşa cum afirmă Lévi-Strauss *152, ceea ce aparţine ordinii naturii şi are drept criterii universalitatea şi spontaneitatea e separat de ceea ce aparţine culturii, domeniu al particularului, al relativităţii şi al constrângerii, e totuşi necesar să se realizeze un acord între natură şi cultură, riscând altfel să vedem cum conţinutul cultural nu e niciodată trăit. Cultura valabilă, adică cea care motivează reflexia şi reveria umană, e deci aceea care supra determină printr-un fel de finalitate proiectul natural furnizat de reflexele dominante care-i ţin loc de

instinctiv tutore. Desigur, reflexele umane, pierzând ca acelea ale maimuţelor mari „acel caracter categoric şi acea precizie" prezente la majoritatea mamiferelor, sunt incapabile de-o foarte largă şi foarte variată condiţionare culturală. Nu e mai puţin adevărat însă că această condiţionare trebuie să fie, măcar în linii mari, orientată de însăşi finalitatea reflexului dominant, riscând altfel să provoace o criză nevrotică de neadaptare. E necesar aşadar un

minimum de conformitate între dominanta reflexă şi mediul ambiant cultural. Cenzura şi refularea sunt departe de a motiva imaginea şi de a da vigoare simbolului; se pare chiar că, dimpotrivă, un acord între pulsiunile reflexe ale subiectului şi mediul său e ceea ce înrădăcinează în mod atât de imperativ marile imagini în reprezentare şi le încarcă de-o suficientă mulţumire spre a le perpetua.

În această anchetă culturală ne vom inspira frecvent din remarcabilele lucrări ale lui Leroi-Gourhan *153, nu numai pentru ca cercetarea noastră se întretaie cu câteva din marile clasificări tehnologice, dar şi pentru că tehnologul dă studiului său un caracter prudent anistoric: istoria reprezentărilor simbolice, ca şi cea a uneltelor, e prea fragmentară pentru a ne putea sluji de ea fără oarecare temeritate. Dar „dacă documentul scapă prea adesea istoriei, el nu poate scăpa clasificării" *154. Pe de altă parte, după cum Leroi-Gourhan echilibrează materialele tehnice prin „forţe", tot aşa noi trebuie să echilibrăm obiectele simbolice prin obscura motivaţie a mişcărilor dominante pe care le-am definit. Cu toate acestea, contrar anumitor necesităţi ale teoriei tehnologice, nu vom acorda niciodată aici un loc preponderent materiei faţă de forţă *155, întrucât nimic nu e mai maleabil decât o materie imaginată, în timp ce forţele reflexologice şi pulsiunile tendenţionale rămân aproape constante. Leroi-Gourhan pleacă într-adevăr de la o clasificare materială foarte apropiată de cea pe care am criticat-o la Bachelard *156. Putem chiar regăsi la acest tehnolog o schiţă de clasificare elementară: prima categorie fiind într-adevăr cea a pământului, material al percuţiilor, loc al unor gesturi ca „a sfărâma, a tăia, a modela", a doua fiind cea a focului care provoacă gesturile de-a încălzi, de-a coace, de-a topi, de-a usca, de-a deforma, cea de-a treia ne e dată de apă cu tehnicile ei de diluare, de topire, de spălare etc., în sfârşit cel de-al patrulea element e aerul care usucă, purifică, înviorează *157. Dar nu trece mult şi tehnologul *158 enunţă o lege importantă ce corectează materialismul rigid pe care această clasificare elementară ne lăsa să-l presimţim: „Dacă materia comandă inflexibil tehnica, două materiale provenind din corpuri diferite dar posedând aceleaşi proprietăţi generale vor avea inevitabil acelaşi mod de prelucrare", înseamnă a recunoaşte că materia e acţionată înapoia caracterelor conceptuale pe care le dă la iveală clasificarea aristotelică, înseamnă a mărturisi importanţa

47

gestului. Iar dacă cuprul şi scoarţa lemnoasă au drept instrument comun de prelucrare matriţa si percutorul, dacă firul de cânepă, de palmier indian sau sârma se tratează prin procedee identice, aceasta se datorează, pare-se, faptului că iniţiativa tehnică revine gestului, gest căruia nu-i pasă de categoriile unui materialism întru totul intelectual bazat pe afinităţi aparente. Obiectele nu sunt, la urma urmelor, aşa cum notează tehnologul *159, decât nişte

complexe de tendinţe, nişte reţele de gesturi. Un vas nu e decât materializarea tendinţei generale de a conţine fluide, spre care converg tendinţele secundare de modelare a argilei sau de aşchiere a lemnului sau a scoarţei: „Avem astfel ca o reţea de tendinţe secundare care acoperă o mulţime de obiecte particularizând tendinţele generale". De pildă tendinţele de „a conţine", „a pluti", „a acoperi", particularizate prin tehnicile tratării scoarţei, dau vasul, barca sau acoperişul. Dacă acest vas de scoarţă e cusut, el implică de îndată o altă delimitare posibilă a tendinţelor: a coase pentru a conţine dă vasul de scoarţă, în timp ce a coase pentru a înveşmânta dă veşmintele din piei de animale, a coase pentru a adăposti dă casa de scânduri cusute *160. Această „dublă intrare" pe care o propun obiectele concrete acordă deci o foarte mare libertate interpretării tehnologice a ustensilelor. Acest caracter de polivalenţă a interpretării se va accentua şi mai mult în transpunerile imaginare. Obiectele simbolice, într-o mai mare măsură decât ustensilele, nefiind niciodată pure, ci constituind reţele în care mai multe dominante se pot îmbina; copacul, de pildă, poate fi, după cum vom vedea *161, în acelaşi timp simbol al ciclului sezonier, dar şi al ascensiunii verticale; şarpele e supradeterminat de înghiţire, de *ouroboros*, şi de temele resurecţionale ale reînnoirii, ale renaşterii; aurul e în acelaşi timp culoare cerească şi solară, dar şi chintesenţă tainică, comoară a intimităţii. Ba mai mult, vom constata că obiectul simbolic e adeseori supus unor răsturnări de sens, sau cel puţin unor dedublări care conduc la nişte procese de dublă negare: ca înghiţitorul înghiţit, copacul răsturnat, barca-cufăr care închide în interior şi totodată pluteşte, cel care taie legăturile şi devine maestru legător etc. Această complexitate de bază, această complicaţie a obiectului simbolic, justifică metoda noastră, care constă în a porni de la marile gesturi reflexo-logice pentru a descurca reţelele şi nodurile pe care le constituie fixaţiile şi proiecţiile asupra obiectelor mediului ambiant perceptiv *162.

Cele trei mari gesturi care ne sunt date de reflexologie desfăşoară şi orientează reprezentarea simbolică spre materii de predilecţie care nu mai au decât un raport îndepărtat cu o clasificare deja prea raţionalizată în patru sau cinci elemente. Şi conform ecuaţiei stabilite de Leroi-Gourhan Forţă + materie = unealtă *163, vom spune că fiecare gest cheamă în acelaşi timp o materie şi o tehnică, suscită un material imaginar şi, dacă nu o unealtă,

48

măcar o ustensilă. Astfel că primul gest, dominanta posturală, reclamă materii luminoase, vizuale si tehnicile de separare, de purificare, ale căror simboluri frecvente sunt armele, săgeţile, spadele. Cel de-al doilea gest legat de coborârea digestivă, reclamă cavernos, suscită ustensilele recipiente, cupele şi lăzile, şi predispune la reveriile tehnice ale băuturii sau alimentului. În sfârşit gesturile ritmice al căror model natural desăvârşit e sexualitatea, se

proiectează asupra ritmurilor sezoniere şi a cortegiului lor astral, anexând toate substitutele tehnice ale ciclului: atât roata cât şi vârtelniţa, atât putineiul cât şi amnarul şi până la urmă supra determină orice frecare tehnologică pe baza ritmicii sexuale. Clasificarea noastră tripartită concordă aşadar, între altele, cu o clasificare tehnologică care face deosebirea între uneltele percutante si contondente pe de o parte şi obiectele apte să conţină şi recipientele legate de tehnicile săpatului pe de altă parte, în sfârşit marile prelungiri tehnice ale acestei unelte atât de preţioase care e roata: mijloacele de transport ca si industriile bazate pe textile şi pe foc.

Se mai pot reintegra, în acest mediu ambiant tehnologic foarte apropiat, ceea ce Piaget *164 numeşte „schemele afective" şi care nu sunt altceva decât raporturile, atât de dragi psihanaliştilor, ale individului cu mediul său uman primordial, într-adevăr, în universul copilului, tatăl şi mama apar ca un fel de unelte, nişte unelte având nu numai o tonalitate afectivă proprie conform funcţiei lor psiho-fiziologice, dar nişte unelte înconjurate la rândul lor de-un întreg cortegiu de ustensile secundare: în toate culturile copilul trece în mod firesc de la sânul mamei la diferite recipiente care, în momentul înţărcării, slujesc drept substitute ale sânului. La fel dacă tatăl apare cel mai adesea ca obstacol acaparator al uneltei hrănitoare care e mama, e venerat totodată ca o manifestare invidiată a puterii ale cărei atribute sunt armele, instrumentele de vânătoare şi de pescuit. Considerăm aşadar economic să integrăm motivaţiile mediului familial în motivaţiile tehnologice. Piaget a avut grijă să sublinieze de altfel că aceste „scheme afective" depăşesc demarcaţia unor simple scheme personale şi constituie deja nişte specii de categorii cognitive. „Este evident, scrie psihologul *165, că inconştientul afectiv, adică aspectul afectiv al activităţii schemelor asimilatoare, nu e câtuşi de puţin privilegiat din punct de vedere al inconştienţei: numai haloul mistic care învăluie intimitatea persoanei i-a putut înşela pe psihologi în această privinţă." Fără a merge până la această luare de poziţie împotriva psihanalizei şi a motivaţiilor ei personaliste, să recunoaştem totuşi că personajele consangvine se lasă ciudat clasate în primele două grupuri de simboluri definite prin reflexele posturale şi digestive. Redresarea, poziţia posturală va fi de cele mai multe ori însoţită de un simbolism al tatălui cu toate armonicele, atât oedipiene cât şi

adleriene, pe care le poate comporta, în timp ce femeia şi mama se vor vedea anexate la simbolismul digestiv cu armonicele lui hedoniste. Oricum, clasificarea pe care o propunem are privilegiul de a integra, alături de tehnologie, clasificarea sexuală şi consangvină pe care psihanaliştii o folosesc cel mai adesea când e vorba de simboluri.

Apare şi o remarcabilă concordanţă între cele trei categorii simbolice definite de

reflexologie şi tripartiţia şi bipartiţia funcţionale aşa cum le consideră Piganiol şi Dumézil. Trebuie să fim bine înţeleşi, întrucât am putea fi acuzaţi de extrapolarea considerabilă a concluziilor sociologice care nu se aplică, în concepţia celor doi autori, decât la indo-europeni sau chiar numai la romani. Dacă cele trei funcţiuni dumézilіene sau cele două stratificări funcţionale ale Romei antice, după Piganiol, nu se întâlnesc categoric în alte culturi, aceasta se datoreşte pur şi simplu faptului că ele se manifestă slab sub raport sociologic. Dumézil nu recunoaşte oare explicit *166 că civilizaţiile indo-europene au atins o supremaţie şi un incomparabil echilibru sociologic datorită faptului că au ştiut să deosebească şi să întărească tripartiţia funcţională? Nu se poate oare concepe că reuşita temporală a civilizaţiilor indo-europene, şi a celei occidentale în special, se datorează în mare parte adecvării armonioase, în marile perioade ale istoriei, între funcţiile sociale şi imperativele bio-psihologice? Diferenţierea funcţiilor, apoi, în chiar cadrul acestor funcţii, discriminarea între puteri bine definite, ca de pildă puterea executivă, legislativă şi judecătorească în cadrul funcţiei regale, n-ar constitui oare dovada unui acord optim între aspiraţiile bio-psihologice şi somaţiile sociale? Dacă ne îngăduim să extrapolăm tripartiţia dumézilіană, o facem întrucât ni se pare că se întâlneşte în numeroase puncte cu repartiţia psiho-tehnologică pe care am luat-o drept bază de lucru. Mai mult, această convergenţă ne va îngădui să explicăm anumite legături între rituri si simboluri ale diferitelor funcţii, legături rămase misterioase şi neexplicate la Dumézil *167.

Trebuie totuşi să semnalăm faptul că tripartiţia reflexologică nu acoperă punct cu punct tripartiţia dumézilіană: primul grup cu dominantă posturală subsumează, după cum vom vedea, primele două funcţii sociologice reprezentate de regalitate sub cele două forme ale ei şi de funcţia războinică, şi abia a doua dominantă reflexologică integrează cea de-a treia funcţie nutritivă pe care o stabileşte Dumézil. Dimpotrivă, bipartiţia sociologică şi simbolică, îndrăgită de Piganiol, şi care rămâne foarte apropiată de bipartiţiile obişnuite ale istoricilor religiei, coincide în prima sa parte „uraniană" cu constelaţiile primei dominante reflexe, în cea de-a doua sa parte „chtonico-lunară" cu constelaţiile polarizate de ultimele două dominante reflexe. Aşa cum

50

remarcă de altminteri Dumézil *168, bipartiţia nu e întru nimic contradictorie cu tripartiţia şi nu e „stânjenitoare pentru interpretarea funcţională". Nu e stânjenitoare nici pentru analiza structurală.

Pe de altă parte, bipartiţia, aşa cum o concepe Piganiol *169, îngăduie să se extindă în mod legitim dincolo de domeniul simbolismului indo-european hiatusul chtonico-uranian

constatat de istoric în moravurile şi obiceiurile romane, întrucât „cartea de istorie a aproape tuturor popoarelor se deschide-cu duelul dintre păstorul Abel şi plugarul Cain" *170. Şi Piganiol *171 schiţează aplicarea acestui principiu chinezilor, Africii Negre, ca şi semiţilor. Lucrări atât de diferite ca acelea ale lui Dumézil şi Piganiol scot totdeauna la iveală această bipolaritate, în ce-l priveşte pe Przyluski, după cum am mai observat *172, se trudeşte să găsească o trecere evolutivă de la un termen la celălalt şi să justifice astfel supremaţia lui Abel asupra lui Cain. în sfârşit, vom vedea că bipartiţia şi tripartiţia coincid cu decupajul spaţiului sacru aşa cum 1-a reperat Soustelle la vechii mexicani *173: aspect polemic şi războinic al divinităţilor Nordului şi Sudului, aspect biruitor al soarelui-răsare, al Răsăritului, aspect misterios si involutiv al Apusului, în sfârşit rol mediator şi sintetic al Centrului spaţiului, acoperă bine implicaţiile reflexelor dominante: polemicul şi bătăiosul sunt de dominantă posturală, involuţia şi nocturnul Apusului de dominantă digestivă, în sfârşit Centrul pare într-adevăr să dea cheia ritmică şi dialectică a echilibrului contrariilor.

Din acest moment putem stabili principiul planului nostru, care, ţinând seama de aceste remarcabile convergenţe ale reflexologiei, tehnologiei şi sociologiei, va fi bazat simultan pe o vastă bipartiţie între două ***Regimuri*** ale simbolismului, unul ***diurn*** şi altul ***nocturn***, şi pe tripartiţia reflexologică. Am optat pentru o bipartiţie a acestei clasificări empirice a convergenţelor arhetipale din două motive: mai întâi, după cum am arătat mai sus, pentru că acest dublu plan totodată bipartit şi tripartit nu e contradictoriu şi acoperă admirabil diferitele motivaţii antropologice la care au ajuns cercetători atât de îndepărtaţi unii de alţii ca Dumézil, Leroi-Gourhan, Piganiol, Eliade, Krappe sau reflexologii şi psihanaliştii. Apoi, pentru că tripartiţia dominantelor reflexe e funcţional redusă de psihanaliza clasică la o bipartiţie; într-adevăr, libidoul în evoluţia sa genetică valorifică şi leagă afectiv, în mod succesiv dar continuu, pulsiunile digestive şi pulsiunile sexuale, în consecinţă, se poate admite, cel puţin metodologic, că există o înrudire, dacă nu o filiaţie, între dominanta digestivă şi dominanta sexuală. Dar în Occident există tradiţia — şi vom vedea că această tradiţie se bazează pe înseşi datele arhetipologiei — de a da „plăcerilor burţii" o interpretare mai mult sau mai puţin tenebroasă sau cel puţin nocturnă; drept urmare, ne propunem să

opunem acest ***„Regim Nocturn"*** al simbolismului unui ***„Regim Diurn"*** structurat pe dominanta posturală, cu implicaţiile sale manuale şi vizuale, poate şi cu implicaţiile sale adleriene de agresivitate. ***„Regimul Diurn"*** referindu-se la dominanta posturală, la tehnologia armelor, la sociologia suveranului mag şi războinic, la ritualurile înălţimii şi purificării; ***„Regimul Nocturn"*** subîmpărţindu-se în dominanta digestivă şi dominanta ciclică, cea dintâi

subsumând tehnica recipientului şi cea a habitatului, valorile alimentare şi digestive, sociologia matriarhală şi nutritivă, cea de-a doua grupând tehnica ciclului, a calendarului agricol şi a industriei textile, simbolurile naturale sau artificiale ale întoarcerii, miturile şi dramele astro-biologice.

Aceste două părţi de analiză în care am grupat, după metoda convergenţei, marile constelaţii simbolice constituie primele două cărţi ale lucrării noastre şi vor fi urmate de-o a treia, în care vom încerca să desprindem filozofic motivaţia generală a simbolismului. Fără a uita într-adevăr că până atunci vom fi îndepărtat sistematic orice supoziţie ontologică, atât a psihologismului cât şi a culturalismului, ne va fi uşor, pe baza rezultatelor anchetei noastre, să constatăm care e convergenţa supremă pe care o dictează multiplele semantisme conţinute în imagini. Vom reaminti într-adevăr în concluzie că dezvoltarea acestui studiu n-a fost posibilă decât pentru că am pornit de la o concepţie simbolică a imaginaţiei, adică de la o concepţie care postulează semantismul imaginilor, faptul că ele nu sunt nişte semne, ci îşi conţin întrucâtva materialmente sensul. Şi putem pretinde că, regrupând pozitiv imaginile, le vom fi condensat astfel sensurile multiple, ceea ce ne va îngădui să ne scriem cea de-a treia carte asupra metafizicii imaginaţiei, înainte de-a întreprinde studiul nostru, ne rămâne totuşi să facem, în lumina celor stabilite mai sus, câteva precizări asupra vocabularului pe care-l vom folosi.

Numeroşi autori au remarcat într-adevăr, pe drept cuvânt, extrema confuzie care domneşte în prea bogata terminologie a imaginarului: semne, imagini, simboluri, alegorii, embleme, arhetipuri, scheme, ilustrări, reprezentări schematice, diagrame şi synepsis sunt termeni nediferenţiat folosiţi de către analiştii imaginarului. Sartre deopotrivă cu Dumas sau Jung *174 consacră câteva pagini precizării vocabularului folosit de ei. Ceea ce vom încerca la rândul nostru, ajutaţi fiind de schiţa de clasificare şi metodologie pe care am stabilit-o mai înainte. Nu vom reţine decât un minimum strict necesar de termeni apţi să lumineze analizele pe care le vom întreprinde.

Şi mai întâi vom lăsa deoparte tot ce nu se referă decât la semiologia pură. Când vom folosi cuvântul „semn”, aceasta nu va fi decât într-un sens foarte general şi fără a intenţiona să-i dăm sensul său precis de algoritm

52

arbitrar, de semnal contingent al unui semnificat. De asemenea, nu vom reţine termenul „emblemă”, care nu e în definitiv decât un semn, şi cu toate că Dumas *175) admite că emblemele pot ajunge să aibă o viaţă simbolică, vom contesta acest punct de vedere, şi vom arăta, de pildă, că emblema eristică nu se transformă în simbol al crucii, ci că lucrurile

stau tocmai invers. Vom lăsa deoparte şi alegoria „simbol răcit”, cum îl notează Hegel *176, semantică decăzută în semiologie şi care n-are decât o valoare de semn convenţional şi academic.

Dimpotrivă, am adoptat termenul generic de „schemă”, pe care l-am luat de la Sartre, Burloud şi Revault d'Allonnes, aceştia din urmă preluându-1 de altfel din terminologia kantiană *177. Schema este o generalizare dinamică şi afectivă a imaginii, ea constituie factivitatea si non-substantivitatea generală a imaginarului. Schema se înrudeşte cu ceea ce Piaget, după Silberer *178, numeşte „simbol funcţional” şi cu ceea ce Bachelard *179 numeşte „simbol motor”. Ea face joncţiunea, nu aşa cum voia Kant, între imagine şi concept, ci între gesturile inconştiente ale senzo-motricităţii, între dominantele reflexe şi reprezentări. Aceste scheme alcătuiesc scheletul dinamic, canavaua funcţională a imaginaţiei. Diferenţa care există între gesturile reflexologice pe care le-am descris şi scheme e că acestea din urmă nu mai sunt doar nişte engrame teoretice, ci nişte traiecte incarnate în reprezentări concrete precise; astfel, gestului postural îi corespund două scheme: cea a verticalităţii ascendente şi cea a diviziunii atât vizuale cât şi manuale, gestului înghiţirii îi corespunde schema coborârii şi cea a ghemuirii în intimitate. După expresia lui Sartre *180, schema apare într-adevăr ca „prezentificatoare” a gesturilor si pulsiunilor inconştiente.

Gesturile diferenţiate în scheme, în contact cu mediul ambiant natural şi social, vor determina marile arhetipuri, aproape aşa cum le-a definit Jung *181. Arhetipurile constituie substantificările schemelor. Jung împrumută această noţiune de la Jakob Burckhardt şi o transformă în sinonim al „imaginii primordiale”, al „engramei”, al „imaginii originare”, al „prototipului” *182. Jung a scos foarte bine în evidenţă caracterul de traiect antropologic al arhetipurilor atunci când a scris: „Imaginea primordială trebuie incontestabil să fie în raport cu anumite procese perceptibile ale naturii care se reproduc fără încetare şi sunt întotdeauna active, dar, pe de altă parte, e neîndoielnic că ea se raportează totodată la anumite condiţii interne ale vieţii spirituale şi ale vieţii în general...” Acest arhetip, intermediar între schemele subiective şi imaginile furnizate de mediul ambiant perceptiv, ar fi, „ca să vorbim pe limba lui Kant, ca numenul imaginii pe care intuiţia îl percepe...” *183. Desigur,

53

Jung stăruie mai ales asupra caracterului colectiv şi înnăscut al imaginilor primordiale, dar, fără să intrăm în această metafizică a originilor şi fără să aderăm la credinţa în „sedimente mnezice” acumulate în cursul filogenezei, ne putem însuşi o observaţie capitală a psihanalistului, care vede în aceste substantive simbolice care sunt arhetipurile „stadiul preliminar, zona matricială a ideii” *184. Departe de-a avea prioritate asupra imaginii, ideea

n-ar fi decât angajarea pragmatică a arhetipului imaginar, într-un context istoric şi epistemologic dat. Ceea ce explică în acelaşi timp faptul că „...ideea, datorită naturii sale raţionale, e mult mai supusă modificărilor elaborării raţionale pe care timpul şi împrejurările o influenţează puternic şi-i procură expresii conforme cu spiritul momentului" *185. Ceea ce ar fi aşadar dat „ante rem" în idee ar fi tiparul său afectivo-reprezentativ, motivul său arhetipal; tocmai asta explică şi de ce raţionalismele şi demersurile pragmatice ale ştiinţelor nu scapă niciodată pe deplin de haloul imaginar, şi de ce orice raţionalism, orice sistem de raţionamente poartă în sine propriile-i fantasme. După cum spune Jung, „imaginile care slujesc drept bază unor teorii ştiinţifice se menţin în cadrul aceloraşi limite... (ca acelea care inspiră basmele şi legendele)" *186. Vom sublinia deci, la rândul nostru, importanţa esenţială a arhetipurilor, care constituie punctul de joncţiune între imaginar şi procesele raţionale. Baudouin *187 a stăruit asupra acestei legături, arătând că există două conexiuni posibile între imagini şi gânduri: una orizontală, care grupează mai multe imagini într-o idee, alta verticală, în care o imagine suscită mai multe idei. După Baudouin *188, conceptul ar fi constituit dintr-un fel de inducţie arhetipală. Limbajul acestui psihanalist nu e totuşi bine fixat, confundând foarte adesea arhetipurile cu schemele, sau arhetipurile cu simplele simboluri. Contrar de altfel afirmaţiilor sale, există o mare stabilitate a arhetipurilor. Astfel, schemelor înălţării le corespund imuabil arhetipurile piscului, conducătorului, astrului, în vreme ce schemele diairetice se substantifică în constante arhetipale precum spada, ritualul botezului etc., schema coborârii va da arhetipul golului, al nopţii, al lui „Gulliver" etc., iar schema ghemuirii va provoca toate arhetipurile sânului şi intimităţii Ceea ce diferenţiază arhetipul de simplul simbol e în genere tocmai lipsa lui de ambivalenţă, universalitatea lui constantă şi adecvarea lui la schemă: roata, de pildă, e marele arhetip al schemei ciclice, căci nu vedem ce altă semnificaţie imaginară i s-ar putea da, în vreme ce şarpele nu e decât simbolul ciclului, simbol foarte polivalent, aşa cum vom vedea.

Aceasta tocmai pentru că, într-adevăr, *arhetipurile sunt legate de nişte imagini foarte diferenţiate de către culturi şi în care mai multe serii de scheme*

54

vin să se întrepătrundă. Ne aflăm atunci în prezenţa simbolului în sens strict, simboluri care dobândesc cu atât mai multă însemnătate cu cât sunt mai bogate în sensuri de tot felul. E, aşa cum a constatat Sartre *189, o formă inferioară — întrucât e particulară — a schemei. Particularitate care se transformă de cele mai multe ori în cea unui „obiect sensibil", o „ilustrare" concretă a arhetipului ca şi a schemei *190, în timp ce arhetipul e pe calea ideii şi a substantificării, simbolul e pur şi simplu pe calea substantivului, a numelui, şi uneori chiar a

numelui propriu: pentru un grec, simbolul Frumuseţii e Doriforul sculptorului Policlet. De la această angajare concretă, de la această apropiere semiologică, simbolul moşteneşte o extremă fragilitate, în vreme ce schema ascensională şi arhetipul cerului rămân imuabile, simbolul care le demarchează se transformă din scară în săgeată zburătoare, în avion supersonic sau în campion la sărituri în înălţime *191. Se poate spune chiar că, pierzându-şi din polivalenţă, despuindu-se, simbolul tinde să devină un simplu semn, tinde să emigreze din semantism în semiologism: arhetipul roţii dă simbolismul crucii, care, la rândul lui, devine simplul semn al crucii, aşa cum e folosit la adunare sau la înmulţire, simplă siglă sau simplu algoritm pierdut pentru semnele arbitrare ale alfabetelor.

În prelungirea schemelor, a arhetipurilor şi a simplelor simboluri putem reţine mitul. Nu vom lua acest termen în accepţiunea restrânsă pe care i-o dau etnologii, care îl reduc la reversul reprezentativ al unui act ritual *192. Vom înţelege prin mit un sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri şi de scheme, sistem dinamic care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire. Mitul e deja o schiţă de raţionalizare întrucât utilizează firul unei expuneri în care simbolurile se transformă în cuvinte şi arhetipurile în idei. Mitul explicitează o schemă sau un grup de scheme. Aşa cum arhetipul favoriza ideea şi simbolul zămislea denumirea, putem spune că mitul favorizează doctrina religioasă, sistemul filozofic sau, cum bine a remarcat Brehier *193, povestirea istorică şi legendară. E ceea ce se desprinde cu strălucire din opera lui Platon, în care gândirea raţională pare a se trezi necontenit dintr-un vis mitic şi uneori a regreta acest lucru. Vom constata de altfel că organizarea dinamică a mitului corespunde adeseori cu organizarea statică pe care am denumit-o „constelaţie de imagini". Metoda convergenţei scoate în evidenţă acelaşi izomorfism în constelaţie şi în mit.

În sfârşit, acest izomorfism al schemelor, al arhetipurilor şi al simbolurilor în cadrul sistemelor mitice sau al constelaţiilor statice ne va duce la constatarea existenţei anumitor protocoluri normative ale reprezentărilor

imaginare, bine definite şi relativ stabile, grupate în jurul schemelor originale şi pe care le vom numi structuri. Desigur, acest din urmă termen e foarte echivoc şi imprecis *194. Cu toate acestea, ne asociem părerii lui Lévi-Strauss că el poate, cu condiţia de-a fi precizat, întregi noţiunea de „formă" concepută fie ca reziduu empiric de primă instanţă, fie ca abstracţie semiologică şi împietrită *195 rezultând dintr-un proces inductiv. Definiţia formei include o anumită oprire, o anumită fidelitate, un anumit caracter static *196. Structura implică dimpotrivă un anumit dinamism transformator. Substantivul structură, adăugat unor epitete cu sufixe împrumutate din etimologia cuvântului „formă" şi pe care, în lipsă de ceva

mai bun, îl vom folosi metaforic, va însemna pur şi simplu două lucruri: în primul rând că aceste „forme" sunt dinamice, adică supuse unor transformări prin modificarea unuia din termenii lor, şi constituie „modele" taxinomice şi pedagogice, servind cu alte cuvinte comod clasificării, dar putând servi, de vreme ce sunt transformabile, la modificarea câmpului imaginar, în al doilea rând, apropiindu-ne mai mult în această privinţă de Radcliffe-Brown decât de Lévi-Strauss, aceste „modele" nu sunt cantitative, ci simptomatice, structurile ca şi simptomele medicale sunt nişte modele care îngăduie atât diagnosticul cât şi terapeutica. Aspectul lor matematic e secundar în raport cu gruparea lor în sindromuri, de aceea aceste structuri pot fi mai degrabă descrise ca modele etiologice decât formulate algebric. Aceste grupări de structuri învecinate definesc ceea ce vom numi un Regim al imaginarului. Vom reveni mai încolo asupra acestui primat calitativ al structurilor semantice *197. Deocamdată să ne mulţumim a defini o structură drept o formă transformabilă, jucând rolul de protocol motivator pentru un întreg grupaj de imagini, şi susceptibilă la rându-i să se grupeze într-o structură mai generală pe care o vom denumi ***Regim***.

Aceste regimuri nefiind grupări rigide de forme imuabile, ne vom pune în sfârşit întrebarea dacă sunt motivate de ansamblul trăsăturilor caracterologice sau tipologice ale individului, sau care e raportul ce leagă transformările lor de presiunile istorice şi sociale. Odată recunoscută relativa lor autonomie — relativă întrucât totul are o limită relativă în complexitatea ştiinţelor omului — ne va rămâne să schiţăm, întemeindu-ne pe realitatea arhetipală a acestor regimuri şi a acestor structuri, o filosofie a imaginarului care să-şi pună întrebări asupra formei comune ce integrează aceste regimuri eterogene şi asupra semnificaţiei funcţionale a acestei forme a imaginaţiei şi a ansamblului structurilor şi regimurilor pe care le subsumează.

56

NOTE

1 Gusdorf, Mythe et metaphysique, p. 174.

2 Brunschvicg, Heritage de mots, heritage d'idees, p. 98.

3 Alain, VIngt lesons sur Les beaux arts, 7e [0900, cf. Preliminaires ă la mythologle, p. 89—90: „Si e limpede că mitologia noastră e copiată exact după aceste idei ale copilăriei..." Referitor la poziţia clasicilor, cf. Descartes, Vf Meditation, începutul; Pascal, Pensees, fragm. 82, ediţia Brunschvicg; Malebranche, Entretiens sur la metaphysique, V, § 12, 13; cf. J. Bernis, L'Imagination, cap. I: „Aperfu historique „ asupra problemei imaginii.

4 Sartre, L'Imagination, p. 115 şi urm.

5 Cf. H. Taine, De l'lntelligence; Bain, L'Esprit et le corps consideres aupoint de vue de leur relation; H. Hoffding, Esquisse d'une psychologie fondee sur l'experience.

6 Cf. Sartre, op. cit., p. 41 şi urm. şi p. 58; cf. Bergson, Matiere et Memoire, cap. I şi II, p. 180 şi urm.; cf. Lacroze, Lafonction de l'imagination, p. 46 şi urm.

7 Cf. Sartre, op. cit., p. 47,62, 68, 85 şi urm.

8 în original: chosifier (n.t.).

9 Cf. Sartre, op. cit., p. 69.

10 Cf. Sartre, op. cit., p. 146 şi L'Imaginaire, p. 14.

11 Cf. Sartre, L'Imaginaire, p. 16.

12 Cf. Sartre, op. cit., p. 20. E vorba aci de noţiunea de „muncă", scumpă lui Alain, având darul să distingă „realul" perceptiv de lenea sau de copilăria imaginilor. Cf. Alain, Preliminaires, p. 47—49,90-91.

13 Cf. Sartre, op. cit., p. 23.

14 Cf. Sartre, op. cit., p. 27.

15 Cf. Sartre, op. cit., p. 30 şi urm.

16 Cf. Sartre, op. cit., p. 76 şi urm.

17 Op. cit., p. 82,85,91,137,138,171,174,175,181,185,186,187,190,209, 214,231.

18 Op. cit., p. 87.

19 Op. cit., p. 209.

20 Op. cit., p. 161. Cf. Alain, op. cit., p. 30,40, 46,49.

21 Sartre, op. cit., p. 236.

22 Op. cit., p. 239 şi urm. Cf. Sartre, Baudelaire şi Situation, I.

23 Sartre, L'Imagination, p. 138.

24 Cf. J. Laurent, Paul et Jean-Paul, în Table ronde (februarie 1950; cf. de asemenea critica pe care H. Bonnet o face esteticii utilitare şi semiologice a lui J.-P. Sartre în Roman etpoesie, p. 238 şi urm.

25 Adică subordonează opera de artă unei „angajări" utilitare care o îndepărtează mult de artă, repudiază concepţiile artei pentru artă şi chiar geneza artei începând cu izvoarele ei antropologice: religia şi magia.

26 Bachelard, La Poetique de l'espace, p. 198.

27 Op. cil., p. 8.

28 Op. cit., p. 7.

29 Sartre, L'Imaginaire, p. 30, 46, 76.

30 Cf. Buhler, Tatsachen und Probleme zu einer Psychologie der Denkvorgănge, I, p. 321, în Arch.f. Ges. Psychol., 1907, p. 321; şi Burloud, La Pensee d'apres Ies recherches expe'rimentales de Watt, Messer, Buhler, p. 65 şi urm.; cf. Binet, Etude experimentale de l'intelligence, p. 309; cf. Binet, La Pensee sans images (în Rev. phil., 1903,1, p. 138.

31 Cf. James, Precis de Psychologie,p. 206,210,214. Cf. Bergson, Essai, p. 6, 8,68,127.

32 Cf. Bradley, Principles of Logic, I, p. 10 şi urm.

33 Cf. Wundt, Ober Ausfrage, p. 81.

34 Cf. Brentano, Psychologie,p. 17,27, 38. Cf. Husserl, Idees..., p. 53,64,75 şi urm.

35 Sartre, L'Imagination, p. 74.

36 Pradines, Trăite de Psychol., II, 2, p. 162.

37 Bachelard, La Philosophie du non, p. 75.

38 Cf. F. de Saussure, Cours de linguistique generale, p. 100.

39 Sartre, L'Imaginaire, p. 35.

40 Citat de Sartre, op. cit., p. 46; cf. Logische Unters., voi. II, cap. I, voi. HI, cap. I.

41 Cf. Bachelard, La Poetique de l'espace, p. 3.

42 Sartre (op. cit., p. 148—149 îşi dă bine seama că imaginea e simbol, dar simbol devalorizat, „nesatisfăcător", şi trebuind să fie depăşit de concept.

43 Sartre, op. cit., p. 37—39.

44 Sartre, op. cil., p. 175.

45 Pradines, Trăite, II, 2, p. 47,160 şi urm.

46 Cf. Jung, Types psychol., p. 310 şi urm.

47 Cf. Piaget, Laformation du symbole, p. 172—179, p. 227 şi urm.

48 Cf. Gonseth, Mmhematiques ei Realite, p. 10.

49 Bachelard, U far el Ies songes, p. 7—9; cf. Philos. du non, p. 75—76; La Poetique de l'espace, p. 7.

50 Cf. Binet, Anne'e Psychol., voi, XVII, 1911, p. 10.

51 Cf. Bachelard, La Poetique de l'espace, p. 6.

52 Damourette, Des Mois ă la pensee, I, p. 69,73.

53 Cf. Minkowski, Vers une cosmologie, p. 82.

54 Cf. Herder, S.W., VIII, p. 189; Novalis, Schrif., III, p. 15, 143, 147; Von Schubert, Symbolik, p. 24.

55 Cf. Alquie, Philos. du Surrealisme, p. 173; Breton, Point dujour, p. 250.

56 Neologismul aparţine lui Piaget, op. cit., p. 158.

57 F. de Saussure, op. cit., p. 103. Deja în semantica lingvistică noţiunea de „răscruce" formulată de Belin-Milleron (în La reforme de la Connaissance, p. 10—15,42,49 şi urm., nu mai implică succesiunea lineară a sensului cuvintelor, ci convergenţa în reţeaua semnificaţiilor.

58 Idem, p. 103. Vom înlocui termenul de „lanţ" cu cel de „constelaţie simbolică". Această terminologie ne e sugerată atât de termenul de „pachet", pe care îl foloseşte Leroi-Gourhan pentru a caracteriza acumularea iconografică a simbolurilor, cât şi de termenul de „roi" de imagini, pe care Soustelle îl înnoieşte pentru a căpăta semnificaţia de consistenţă semantică ce reglează însăşi povestirea mitică: ,,Nu ne mai aflăm în prezenţa unor lungi lanţuri de raţiuni, ci a unei strânse legături reciproce de fiecare clipă a întregului cu întregul". Soustelle, La Pensee cosmologique des anciens Mexicains, p. 9. Cf. Leroi-Gourhan, La Fonction des signes dans Ies sanctuaire spaleolithiques, op. cit., p. 308. Cf. infra, p. 326.

59 Sartre, L'Imagination, p. 104.

60 Renan, De l'origine du langage, cap. VI, p. 147 — 149.

61 Saussure, op. cit., p. 103. Aceste „complicaţii 8" sunt formulate matematic de teoria informaţiei; cf. P. Guiraud, Langage et communication, în Bull. soc. ling. de Paris, 1954.

62 Cf. infra, p. 405 şi urm.

63 Cf. Simbolik der Traume de Von Schubert, p. 8—10 şi Aeppli, Leş reves et leur interpretation.

64 Krappe, Genese des mythes; cf. tabla de materii, p. 346 şi urm.

65 Mircea Eliade, Trăite d'histoire des religions; cf. tabla de materii, p. 402 şi urm.

66 Eliade, op. cit., p. 211.

67 Op. cit., p. 315-333.

68 Krappe, op. cit., p. 253, 287, 328.

69 Cf. Bachelard, L'Air et Ies songes; Psychanalyse dufeu; L'Eau et Ies reves; La Terre et Ies reveries du repos; La Terre et Ies reveries de la volante.

70 Bachelard, L'Air et Ies songes, p. 19.

71 Bachelard, La Terre et reveries de la volante, p. 9.

72 Cf. Bachelard, L'Eau et Ies reves, p. 126, 213.

73 Bachelard, La Terre et... volante, p. 10; cf. p. 126.

74 Cf. G. Durând, Psychanalyse de la neige, în Mercure de France, I, VIII, 1953, p. 615 şi urm.

75 Cf. Dumezil, L'Heritage indo-europeen ă Rome.

76 Cf. Piganiol, Essai sur Ies origines de Rome.

11 Cf. Dumezil, Leş Dieux des Germains, p. 36—39.

78 Soustelle a arătat cum se cuvine, în legătură cu atributele Vestului la vechii mexicani, interacţiunea elementelor geografice şi sociale şi de inspiraţie pur mitică. Cf. Soustelle, La Pensee cosmolog. des ane. Mexicains, p. 63.

79 Piganiol, op. cit., p. 140.

80 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 22 şi urm. şi p. 204.

81 Cf. op. cit., p. 159.

82 Cf. infra, p. 315, 323 şi urm.

83 Cf. Freud, La Science des reves, p. 113 şi urm.; Trois essais sur la sexualite, p. 80 şi urm. Cf. Dalbiez, La methode psychanalytique et la doctrine freudienne, I, p. 147; I, p. 197 şi urm.

84 Cf. Piaget, La Formation du symbole, p. 205.

85 Cf. Adler, Connaissance de l'homme, p. 33; cf. H. Orgler, A. Adler et son asuvre, p. 88,155 şi urm.

86 Cf. Jung, Metamorphoses et syrnboles de la libido, p. 25 şi urm., 45.

87 Cf. Piaget, op. cit., p. 196, 213.

88 Bachelard, La Poetique de l'espace, p. 7, cf. p. 12—13.

89 Cf. Levi-Strauss, Anthrop. structurale, p. 91, 319. Cf. Gusdorf, op. cit., p. 196, 202: „E necesar, pentru a ajunge la om, să trecem prin mijlocirea unei psihologii şi a unei culturi".

90 Neologism folosit de Heuse, în Elements de psychol. sociale, p. 3—5.

91 Cf. Articles de Lagache şi de Friedmann, în Bull. de psychol., I, X, 10 nov. 1956, p. 12, 24; cf. foarte apropiată de a noastră ideea lui Piaget (Epistemologie genetique, I, p. 15, care reclamă o strânsă colaborare între metodele psihogenetice şi metodele sociogenetice.

92 Cf. Piaget (Epistemologie genetique, I, p. 36 defineşte noţiunea de geneză reciprocă prin „echilibru mobil" şi (p. 37 prin „reversibilitate".

93 Cf. Piaget, La Formation du symbole, p. 219.

94 Cf. Piaget, op. cit., p. 219.

95 Terminologie împrumutată de la Heuse (op. cit., p. 5, care deosebeşte imperativele (imperatifs) bio-psihologice de somaţiile (intimations) sociale.

96 Cf. Lewin, Principles of Topologicul Psychology, p. 5.

97 Cf. Piaget, Epistemologie, I, p. 37. Cf. Durând, Leş Trois niveaux deformation du symbolisme.

98 Cf. Bachelard, op. cit., p. 300.

99 Cf. Bastide, Sociologie etpsychanalyse, p. 207, 278.

100 Cf. Bachelard, op. cit., p. 300.

101 Cf. Kardiner, The individual..., p. 34,96,485.

102 Bastide, op. cit.,p. 278.

103 Bachelard, L'Eau et Ies reves, p. 26.

104 Cf. Piaget, Epistemologie genet., I, p. 25.

105 Cf. noţiuni de omologie şi de contemporaneitate la Spengler, Declin de ['Occident, I, p. 119; cf. de asemenea Levi-Strauss, Anthrop. struct., p. 98.

106 Bergson e de altfel promotorul însăşi denumirii acestei metode când scrie; „Aceste imagini diferite, împrumutate unor categorii de lucruri foarte diferite, vor putea, prin convergenţa acţiunii lor, să dirijeze conştiinţa asupra punctului precis în care există o anumită intuiţie de sesizat..." (Pensee et Mouvant, p. 210; cf. de asemenea metoda de cercetare a „grupelor de afinităţi" recomandată de Spengler, Le Declin de l'Occident, I, p. 59.

107 Cf. Desoille, Exploration de l'affectivite, p. 74.

108 piganiol, op. cit., p. 140; cf. de asemenea Jung, Psychol. und Religion, p. 9.

109 Spunem cvosi-statistic; într-adevâi, aşa cum a stabilit Levi-Strauss, cercetarea antropologică şi în special ancheta structuralistă n-are de-a face decât lateral cu matematicile cantitative. „Modelele mecanice", în care sunt studiate conexiunile structurale ale unui caz particular sau chiar neobişnuit, prevalează asupra „modelelor statistice". Cf. Levi-Strauss, Anthropologie, p. 315—317. Cf. infra, p. 205, studiul nostru al antifrazei referitor la exemplul ciudat al icoanei cinocefale a sfântului Christophe.

110 Baudouin, Psychan. de Victor Hugo, p. 202. Aşa cum am menţionat într-una din prefeţe, mai adecvat ar fi să spunem „izotop".

111 Baudouin, op. cit., p. 219.

112 Cf. P. Guiraud, Langage et versification d'apres l'auvre de P. Valery şi Index du vocabulaire du Symbolisme, 3 fascicule dedicate lui Apollinaire, Mallarme şi Valery. Cf. Leroi-Gourhan (Repartition et groupement des animaux dans l'An parietal paleolithique, în Bull. Soc.prehistoriquejrancaise, voi. LV,fasc. 9,p. 515, care foloseşte o strictă metodă statistică de convergenţă pentru studierea unor figuri şi simboluri gravate şi pictate pe pereţii cavernelor. El ajunge la o repartizare binară a semnelor iconografice axate pe mari „arhetipuri" (cf. La fonction des signes dans Ies grands sanctuaires paleolithiques, în Bull. Soc. prehist. frânt., voi. LV, nr. 5-6, p. 318.

113 Asupra stării „hibride", „intermediare" a anchetei antropologice, care nu

mânuieşte decât fapte în „număr mediu", la distanţă egală de marile numere ale statisticii şi de singularitatea solipsismului introspectiv, cf. Levi-Strauss, op. cit., p. 350. Cf. P. Sorokin, Social and cultural Dynamics.

114 Cf. Dumezil, Heritage indo-europeen, p. 31—32.

115 Cf. Dumăzil, op. cit., p. 36,41. în opoziţie cu Levi-Strauss (op. cit., p. 317, socotim că metoda comparativă nu exclude ca incompatibile procedeele „mecanice" ale unei tipologii sau unei arhetipologii structurale. Desigur, descoperirea se obţine prin studierea temeinică a unui singur caz, dar proba se poate face prin convergenţa comparativă al cărui caz privilegiat îl constituie modelul exemplar. Prin termenul de „micro-comparativ" am vrut să înţelegem această combinare a celor două metode: structurală şi comparativă.

116 Bachelard, Form. esprit scient., p. 239.

117 Cf. Piaget, Epist. gen., I, p. 25.

118 G. Friedmann, Psychanalyse et sociologie, în Diogene, nr. 14.

119 L6vi-Strauss, Structures elementaires de /aparente', p. 120—122.

120 Cf. Heuse.op. cil., p. 5.

121 Bachelard, L'Air et Ies songes, p. 18.

122 Bachelard, L'Eau et Ies reves, p. 161; La Terre et... repos, p. 60. Cf. noţiunea de „decor mitic" aşa cum o folosim în studiul nostru Le decor mythique de la Chartreuse de P arme.

123 Cf. Baudouin, De l'instinct ă l'esprit, p. 197; cf. p. 60, 63. Cf. Pradines, Trăite de psychol. II, p. 5 şi Piaget, La Format, du symb., p. 197.

124 Cf. Desoille, op. cit., p. 65.

125 E. Minkowski, La Schizophrenie, p. 248.

126 Cf. A. Oukhtomsky, în Novoe v. Reflexologhii (Betcherev), l, p. 24, şi urm., 31—65. Cf. Betcherev, General Principles ofHuman Reflexology, şi Kostyleff, La Reflexologie, p. 39; cf. de asemenea Tieck (Şam. Werke, I, p. 354 a intuit că există un raport între imagini si „mimica instinctivă". Cf. de asemenea Gusdorf (op. cit., p. 15, pentru care structurile mitice sunt „aderente... la vecţiunile biologice constitutive ale fiinţei în lume". Cf. Betcherev, La Psychologie objective, şi la K. Goldstein (La Structure de l'organisme, p. 130—138, o concepţie morală a reflexului foarte apropiată noţiunii de „dominantă".

127 Cf. M. Minkowski, L'etat actuel de l'etude des reflexes; J. Dejerine, Semiologie du systeme nerveux, cap. IX, „Semiologie des reflexes", în Trăite de Pathologie generale de Ch. Bouchard, voi. V.

128 lung, Types psychologiques, p. 310.

129 Kostyleff, op. cit., p. 70.

130 Cf. Piaget, La Form. du symb., p. 219.

131 Betcherev, op. cit., p. 221 şi urm.

132 Cf. Morgan, Psychol. physiologique, voi. II, p. 431—435.

133 Piaget, La Representation de l'espace..., p. 447.

134 Cf. Sartre, L'Imaginaire, p. 96,97,109. Cf. infra, p. 407 şi urm.

135 Cf. Kostyleff, op. cit., p. 72,73,79.

136 Kostyleff, op. cit., p. 34.

137 J. M. Oufland, în Novoe v. Reflexologhii (Betcherev), p. 80 si urm. Cf. Kostyleff, op. cit., p. 35,45 şi urm.

138 Betcherev, General Principles, y. 118,119.

139 Morgan, op. cit., II, p. 553, 560. Cf. Westermarck, History of Human Mariage, I, cap. 2, şi Havelock Ellis, Sexual Periodicity, I.

140 Op. cit., p. 562,563.

141 Cf. op. cir., p. 566-570.

142 Cf. Groos, Jeux des animaux, p. 305—313. Cf. Griaule, Jeux dogons, p. 123, 149,212.

143 Cf. Jung,Libt<fo,p. 137.

144 Cf. si articolul lui P. Germain, Musique ei psychanalyse, în Rev.frany. de psychanalyse, 1928.

145 Cf. Delmas si Boli, La personnalite humaine, p. 81.

146 Dumas, Nouv. Trăite de Psychol., II, p. 38.

147 Piaget, La Format, du symb., p. 177.

148 Cf. Max, An Experimental Study ofthe Motor Theory ofConciousness, Jour. corn. psych., 1935, p. 409—486. Cf. şi noţiunea de „reflex semantic" la A. Korzybski. Science and Sanity, p. 19,54—58.

149 Cf. Wyczoikowski, Article, în Psych. Rev., nr. 20, p. 448.

150 Cf. Jacobson,în art. Americ. Journ. Psych., nr. 44, p. 677.

151 Piaget vorbeşte de „matrice de asimilare", La Form. du symb. chez enfant, p. 177.

152 Cf. L6vi-Strauss, op. cil., p. 8,9,10.

153 Cf. Leroi-Gourhan, L'Homme et la matiere şi Milieu et technique.

154 L'Homme et la matiere, p. 18. Cf. Levi-Strauss, Anthropol. struct., p. 240, 273.

155 Cf. Espinas, Leş Origines de la technologie, p. 13,14.

156 Cf. supra, p. 32 şi urm.

157 Cf. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 18. Levi-Strauss vorbeşte pe drept cuvânt de „instabilitatea logică a unui obiect prelucrat", cf. La Pensee sauvage, p. 188.

158 L'Homme et la matiere, p. 165 şi urm.

159 Op. c«.,p. 310.

160 Cf. op. cit., p, 340 şi urm.

161 Cf. intra, p. 329 şi urm.

162 Lăvi-Strauss a stăruit asupra caracterului non substantiv şi „atribut adjectival" al marilor axiome de clasificare a gândirii „sălbatice" (Pensee sauvage, p. 76—79, dar ni se pare că a mers prea departe cu prudenţa sa antiarhetipală când scrie că „principiul unei clasificări nu poate fi niciodată postulat". După noi, calificativele sunt a priori clasificabile.

163 Leroi-Gourhan, op. cit., p. 331,332.

164 Cf. op. cit., p. 89,93,100. Cf. Piaget, La Form. du symb., p. 222.

165 Piaget, op. cit., p. 223.

166 Dumezil, Indo-Europ., p. 40—47. 167Cf.op.c«.,p.319.

168 Op. cit., p. 181.

169 Cf. Piganiol, op. cit., p. 93. Cf. la Alain, în Preliminaires, p. 96 şi urm., p. 132 şi urm., o împărţire îndeajuns de analoagă între „religiile naturii" şi „religiile oraşului".

170 Piganiol, op. cit., p. 319.

171 Cf. op. cit., p. 322-324.

172 Cf. supra, p. 34.

173 Cf. Soustelle, op. cit., p. 67 şi urm.; cf. infra, p. 388 şi urm.

174 Cf. Sartre, L'Imaginaire, p. 33, 96,141; Dumas, Trăite, voi. IV, p. 266— 268; Jung, Types psychol., p. 491.

175 Cf. Dumas, op. cit., p. 268.

176 Cf. Hegel, Esthetique (prima lecţie), p. 165. Cf. G. Durând, L'Occident iconoclaste, în Cahiers intern, de symbolisme, nr. 2.

177 Cf. Kant, Critique Raisonpure, I,p. 102; Revault d'Allonnes, Art. Rev.phii, sept.-oct. 1920, p. 165; Burloud, Pensee conceptuelle, p. 105 şi urm. şi Psychol. des tendances, p. 200; Sartre, op. cit., p. 137.

178 Piaget, La Form. du symbol, p. 178.

179 Bachelard, La Terre et Ies reveries du repos, p. 264.

180 Sartre, op. cit., p. 137.

181 Cf. Jung, Types psych., p. 387,454 şi urm. Pentru noi, dimpotrivă, marile substantive nu sunt decât secundare în raport cu schemele „verbale". Cf. G. Durând, Leş Trois

niveaux deformation du Symbolisme.

182 Jung, op. cit., p. 310.

183 Op. cit., p. 411.

184 Op. cit., p. 456.

185 Op. cit., p. 450.

186 Op. cit., p. 310-311.

187 Cf. Baudouin, De l'instinct â l'esprit, p. 191.

188 Cf. op. cit., p. 197,200.

189 Cf. Sartre, op. cit., p. 144.

190 Cf. Dumas, Trăite, IV, p. 265. Cf. noţiunea de „sintema",în R. Alleau, De la nature des symboles, p. 17, 38.

191 Cf. Baudouin, op. cit., p. 200.

192 Cf • Van der Leeuw, Homne primitifet religion, p. 120, şi Gusdorf, op. cit., p. 24. Cf. infra, p. 284 şi urm.

193 Cf. Brâhier, în Rev. psychol. et morale, 1914, p. 362.

194 întrucât e tălmăcirea atât a lui Gestalt cât şi a lui Au/bau, adică „formă intuitivă" şi „principiu organizator". Cf. Goldstein, La structure de l'organisme, p. 18, 24.

195 Cf. Levi-Strauss, Anthropologie structurale, p. 306.

196 Cf. E. Souriau, Pensee vivante et perfection formelle, p. 273. „Menţinerea acestei forme cu orice risc şi împotriva a orice e de-acum actul fundamental al acestei vieţi: numele ei este şi Fidelitate..." Asupra diferenţei dintre structură şi funcţie, cf. Bergson, Leş Deux Sources, p. 111 şi 112; Lacroze, Fonction de l'imagination, p. 11,12.

197 Cf. infra, p. 346.

CARTEA ÎNTÂI
REGIMUL DIURN AL IMAGINII

Semantic vorbind, se poate spune că nu există lumină fără întuneric, în timp ce contrariul nu e valabil: noapte având o existenţă simbolică autonomă. Regimul-Diurn al imaginii se defineşte aşadar la modul general ca regim al antitezei. Acest maniheism al imaginilor diurne n-a scăpat defel celor ce-au abordat studierea aprofundată a poeţilor luminii. Notasem deja împreună cu Baudouin *1 dubla polarizare a imaginilor hugoliene în jurul antitezei lumină-întuneric. Şi Rougemont *2 se străduie să regăsească dualismul metaforelor nopţii şi zilei la trubaduri, la poeţii mistici islamici, în romanul breton a cărui ilustrare o aflăm în Tristan si holda şi, în sfârşit, în poezia mistică a lui St-Jean de la Croix. După Rougemont, acest dualism de inspiraţie cathară ar structura întreaga literatură a Occidentului, iremediabil platoniciană. La fel Guiraud *3 pune admirabil în evidenţă importanţa celor două cuvinte-cheie cu maximum de frecvenţă la Valery: „pur" şi „umbră", care formează „dispozitivul de susţinere a decorului poetic". „Semantic" aceşti doi termeni „sunt în opoziţie şi formează cei doi poli ai universului lui Valery: fiinţă şi nefiinţă... absenţă şi prezenţă... ordine şi dezordine". Şi Guiraud remarcă forţa de polarizare pe care o posedă aceste imagini axiomatice: în jurul cuvântului „pur" gravitează „cer", „aur", „zi", „soare", „lumină", „mare", „uriaş", „divin", „dur", „auriu"... etc., în timp ce alături de „umbră" stau „dragoste", „taină", „vis", „profund", „misterios", „singur", „trist", „palid", „greu", „încet"... Foneticianul opune chiar sonorităţile! celor doi termeni: „u" sau mai curând „i" e cea mai ascuţită dintre vocale, în timp ce „on" e cea mai gravă. Instinctul fonetic al poetului, făcându-l să caute cu precădere aceste două sunete *4, întăreşte vocaţia imaginilor, în mod cât se poate de firesc, deci, capitolele consacrate Regimului Diurn al imaginii vor fi împărţite în două mari părţi antitetice, prima — sensul titlului ei va fi dat de însăşi convergenţa semantică — fiind consacrată fondului de întuneric pe care apare strălucirea victorioasă a luminii, cea de-a doua manifestând recucerirea antitetică şi metodică a valorificărilor negative ale celei dintâi.

FEŢELE TIMPULUI

„Timp cu buze de pilă, în feţe succesive, te-ascuţi, devii febril..."
R. CHAR, Unei seninătăţi crispate

I. SIMBOLURILE TERIOMORFE

La prima vedere, simbolismul animal pare foarte vag deoarece e prea răspândit. El pare capabil să trimită atât la valorificări negative — cu reptilele, şobolanii, păsările de noapte, cât şi pozitive — cu porumbelul, mielul şi, în general, cu animalele domestice. Totuşi, în ciuda acestei dificultăţi, orice arhetipologie trebuie să pornească de la un Bestiar şi să înceapă cu consideraţii asupra universalităţii şi banalităţii Bestiarului.

Dintre toate imaginile, într-adevăr, imaginile animalelor sunt cele mai frecvente şi cele mai comune. Putem spune că nimic nu ne e mai familiar încă din copilărie, ca reprezentările animalelor. Până şi la micul orăşean occidental, Muţunache, Motanul încălţat, Mickey, Moş Martin au darul să vehiculeze în mod straniu mesajul teriomorf. Jumătate din titlurile cărţilor pentru copii sunt dedicate animalului *5, în visele copiilor raportate de Piaget *6, din vreo treizeci de observaţii mai mult sau mai puţin clare, nouă se referă la vise cu animale. E de altfel demn de remarcat faptul că cei mici n-au văzut niciodată cele mai multe dintre animalele pe care le visează, nici modelele imaginilor cu care se joacă. Mai constatăm că există o întreagă mitologie fabuloasă privitoare la moravurile animalelor pe care observaţia directă nu face decât s-o contrazică. Şi totuşi salamandra rămâne, pentru imaginaţia noastră, legată de foc, vulpea de viclenie, şarpele continuă să „înţepe” în ciuda biologului, pelicanul face confidenţe, greierele ne înduioşează, în timp ce de graţiosul şoricel ne e silă. Am spus toate astea ca să arătăm în ce măsură o atare orientare teriomorfă a imaginaţiei formează un strat profund, pe care experienţa nu-l va putea niciodată contrazice, într-atât de refractar este imaginarul la dezminţirea experimentală. Am putea chiar să credem că imaginaţia maschează tot ce nu o slujeşte. Ceea ce declanşează lirismul lui Fabre nu sunt descoperirile inedite, ci aproximativele confirmări ale legendelor despre animale. Anumiţi primitivi *7, kurnaisii din Australia de pildă, ştiu foarte limpede să facă deosebirea între arhetipul imaginar şi

animalul obiect al experienţei cinegetice. Ei îl denumesc jiak pe acesta din urmă, în timp ce rezervă denumirea de muk-jiak, „animale remarcabile”, arhetipurilor teriomorfe din basme şi legende. Animalul se prezintă aşadar, într-o atare gândire, ca o abstracţiune spontană, obiect al unei asimilări simbolice, după cum dovedeşte universalitatea şi pluralitatea prezenţei sale atât într-o conştiinţă civilizată, cât şi în mentalitatea primitivă. Etnologia a pus în evidenţă aşa cum se cuvine arhaismul şi universalitatea simbolurilor teriomorfe care se manifestă în totemism sau în supravieţuirile religioase teriocefale. Lingvistica *8 comparată a remarcat şi ea de multă vreme că repartizarea substantivelor se face iniţial în funcţie de

categoriile însufleţit şi neînsufleţit, în nahuatl, în algonquin, în limbile dravidiene şi încă în limbile slave, substantivele se repartizează în genuri în funcţie de aceste categorii iniţiale. După Breal *9, neutrul limbilor indo-europene ar răspunde şi el unei împărţiri iniţiale între neînsufleţit şi genuri însufleţite. Repartizarea genurilor sexuat-aparente ar fi mult mai tardivă. Bestiarul pare deci temeinic instalat atât în limbă, în mentalitatea colectivă, cât şi în reveria individuală. E cazul acum să ne întrebăm care e schema generală a cărei proiecţie asimilatoare o constituie arhetipul teriomorf şi variaţiunile lui simbolice.

Mai înainte însă trebuie să precizăm următorul element: în afară de semnificaţia sa arhetipală şi generală, animalul e susceptibil să fie supra determinat de caractere particulare ce nu ţin direct de animalitate. De pildă, şarpele şi pasărea, ale căror semnificaţii capitale le vom studia mai încolo *10, nu sunt, dacă se poate spune aşa, animale decât în a doua instanţă; ceea ce primează la ele sunt calităţile care nu sunt proprii animalelor: vârâtul în pământ şi schimbarea pielii pe care şarpele le împarte cu sămânţa, înălţarea şi zborul pe care pasărea le împarte cu săgeata. Acest exemplu ne pune în faţa unei dificultăţi esenţiale a arhetipologiei: întrepătrunderea motivaţiilor care provoacă întotdeauna o polivalenţă semantică la nivelul obiectului simbolic. Bochner şi Halpern *1 notează pe bună dreptate că, în interpretarea testului Rorschach, tipul de animal ales e la fel de semnificativ ca şi alegerea animalităţii drept temă generală; interpretările fiind diferite când e vorba de alegerea unor animale agresive care reflectă „sentimente puternice de bestialitate şi de agresiune” sau dimpotrivă când e vorba de animale domestice, în acest capitol consacrat simbolurilor teriomorfe trebuie aşadar să căutăm mai întâi sensul abstracţiunii spontane pe care-o reprezintă arhetipul animal în general, şi nu să ne lăsăm antrenaţi de cutare sau cutare implicaţie particulară.

Trebuie mai întâi să ne descotorosim de explicaţiile empiriste, oferite de regulă ca motive ale zoolatriei şi imaginaţiei teriomorfe. Aceste explicaţii

încearcă să deducă zoolatria şi imaginaţia teriomorfă din ritualuri în care oamenii joacă rolul animalelor. După remarca lui Krappe *12, asta înseamnă să pui carul înaintea boilor. Animismul se îndreaptă în mod firesc spre simbolul însufleţit, adică spre animal. Omul înclină astfel spre animalizarea gândirii sale şi se operează constant, prin această asimilare, un schimb între sentimentele omului şi însufleţirea animalului. Explicaţia lui Krappe rămâne totuşi foarte vagă, mulţumindu-se cu speculaţii în jurul etimologiei cuvântului animal.

Mai precisă pretinde a fi explicaţia psihanalitică dezvoltată de Jung *13 în *Metamorphoses et symboles de la libido*. Simbolul animal ar fi chipul libidoului sexual. Nediferenţiat, „pasărea, peştele, şarpele erau la cei vechi simboluri falice”, scrie Jung. El

adaugă acestei enumerări conţinutul aproape complet al Bestiarului: taur, ţap, berbec, mistreţ, măgar şi cal. Hierodulii, sclavii templelor, care se prostituau cu ţapi, şi Leviathanul sau Behemothul din *Cartea lui Iov*, „atribut falie al creatorului", ar fi dovada acestei sexualizări a teriomorfiei *14. Sfinxul constituie rezumatul tuturor acestor simboluri sexuale, „animal cumplit, derivat din mamă" *15 şi legat de destinul incestuos al lui Oedip. Jung face genealogia monstrului, fiu al Echidnei, ea însăşi serpentiformă şi fiică a Geei, mama universală. Animalul în general şi Sfinxul în special ar fi „o masă de libido incestuos" *16.

Această teză ni se pare şi prea vagă în ceea ce priveşte elaborarea materialului, şi prea precisă şi prea limitată în ceea ce priveşte interpretarea. Prea vagă întrucât Jung colectează fără nici o ordine, şi fără o analiză izomorfică sau funcţională, datele răzleţe ale uriaşei sale culturi, punând de-a valma animale reale şi monştri eterogeni, ne ţinând seama de importante bifurcaţii funcţionale, precum cele care inspiră simbolismul păsării sau al şarpelui. Paralel însă cu această confuzie, interpretarea rămâne prea limitată de pan-sexualismul care restrânge şi mai mult o observaţie clinică localizată exclusiv la personalitatea europeanului contemporan. N-avem totuşi dreptul să extrapolăm în timp ca şi în spaţiu libidoul incestuos. Extrapolare nelegitimă în spaţiu deoarece complexul „este o formaţiune socială relativă în raport cu diverse civilizaţii, în raport cu diverse medii sociale dinlăuntrul aceleiaşi civilizaţii" *17. Complexul e un fenomen de cultură a cărui formulă explicativă nu trebuie în mod legitim aplicată decât în sânul unei civilizaţii date. Extrapolare nelegitimă în timp deopotrivă întrucât libidoul incestuos nu e decât o experienţă relativ târzie, Freud însuşi arătând că acest libido nu se fixează decât după numeroase metamorfoze digestive ale principiului de plăcere. E necesar deci să legăm imaginaţia teriomorfă de-un strat ontogenetic mai primitiv decât Oedip, şi mai ales de-o motivaţie mai

universalizabilă. Imaginaţia teriomorfă depăşeşte cu mult, atât în spaţiu cât şi în ontogeneză, era crizei oedipiene şi zona burgheziei vieneze din primii ani ai secolului XX. Desigur, un Oedip strecurat în nişte constelaţii teriomorfe preexistente are darul să fortifice şi să orienteze aceste imagini în direcţia unor semnificaţii tendenţioase, şi vom sublinia la sfârşitul acestor capitole consacrate ***Feţelor timpului*** implicaţiile libidinoase şi sexuale pe care le cuprinde constelaţia grupând, alături de simbolismul teriomorf, simbolurile căderii şi păcatului. Nu e mai puţin adevărat totuşi că sensul primar al imaginii teriomorfe e mai primitiv şi mai universal decât restrânsă specificaţie freudiană a libidoului. Tocmai acest sens primitiv urmează să-l descifrăm, încercând, spre deosebire de Jung, să detectăm imperativele dinamice ale unei atari forme.

***

Animalul în mod spontan abstract, aşa cum se prezintă imaginaţiei fără derivaţiile şi specializările sale secundare, e constituit dintr-o adevărată schemă: schema însufleţitului. Pentru copilaş, ca pentru animal însuşi, neliniştea e provocată de mişcarea rapidă şi nedisciplinată. Orice animal sălbatic, pasăre, peşte sau insectă, e mai sensibil la mişcare decât la prezenţa formală sau materială. Pescuitorul de păstrăvi ştie foarte bine că numai gesturile prea bruşte vor părea insolite peştelui. Testul Rorschach *18 confirmă această înrudire în psihismul uman între animal şi mişcarea sa. în general, procentajele de răspunsuri animale şi de răspunsuri chinestezice sunt invers proporţionale, unele compensându-le pe celelalte: animalul nemaifiind decât reziduul mort şi stereotipizat al atenţiei la mişcarea vitală. Cu cât procentajul de răspunsuri animale e mai ridicat, cu atât gândirea e mai îmbătrânită, mai rigidă, mai convenţională sau mai invadată de-o stare depresivă. Marea proporţie de răspunsuri animale e semnul unui blocaj al anxietăţii. Dar mai ales atunci când răspunsurile chinestezice se cumulează cu cele de animale ne aflăm în prezenţa indicaţiei că psihicul e invadat de poftele cele mai rudimentare, accident normal la copilaş, dar care la adult e sinonim cu ne-adaptarea şi cu regresiunea la impulsurile cele mai arhaice. Apariţia animalităţii în conştiinţă e aşadar simptomul unei depresiuni a persoanei până la treapta anxietăţii, Ne rămâne acum să facem distincţia între diversele specificaţii dinamice ale schemei însufleţitului. Una dintre primele manifestări ale animalizării e *colcăiala*, „imagine fugitivă, dar primară *19"; Să nu reţinem etimologia franceză a cuvântului *20, nici munca furnicilor care înrudeşte imaginea acestora cu cea a şarpelui

73

râmător. Să nu păstrăm din colcăială decât schema agitaţiei, a viermuirii. Dali *21, în numeroase opere, a legat direct colcăiala furnicii cu viermuirea larvei. Tocmai această mişcare anarhică dezvăluie dintr-o dată imaginaţiei animalitatea şi învăluie cu un nimb peiorativ multiplicitatea care se agită. De această schemă peiorativă se leagă substantivul verbului a viermui, viermele *22. Pentru conştiinţa comună, orice insectă şi orice larvă e vierme. Schlegel e la unison cu Hugo *23 când vede în lăcustă o îmbinare viermuitoare şi dăunătoare. Temă pe care Hugo nu face decât s-o preia din *Apocalips*, unde lăcuste si broaşte — aceste străvechi plăgi ale Egiptului! — fac cu schimbul când e vorba să simbolizeze răul, diriguite de Abaddon „distrugătorul", la îngerul abisului *24. Tot astfel, viermele este o imagine înspăimântătoare, foarte frecventă la Hugo, în care Baudouin e dispus să vadă un monstru falie complementar al monstrului feminoid care e păianjenul. Şarpele, când nu e considerat decât ca mişcare şerpuitoare, ca dinamism trecător cu alte cuvinte, implică şi el o

„discursivitate” respingătoare, care se asociază cu cea a micilor mamifere rapide, şoareci şi şobolani *25.

Această aversiune primitivă faţă de agitaţie se raţionalizează în varianta schemei animaţiei pe care-o constituie arhetipul haosului. Aşa cum remarcă Bachelard, „nu există în literatură un singur haos imobil... şi în secolul al XVII-lea cuvântul *chaos* era ortografiat *cahot*” *26. Iadul e întotdeauna imaginat în iconografie ca un loc haotic şi agitat, cum stau mărturie atât fresca din Capela Sixtină, cât şi reprezentările infernale ale lui Jehronimus Bosch sau *Dulle Griet* a lui Breughel. La Bosch de altfel agitaţia merge mână-n mână cu metamorfoza animală. Schema animaţiei accelerate care e agitaţia colcăitoare, viermuitoare sau haotică pare o proiecţie; asimilatoare a angoasei în faţa schimbării, adaptarea animală nefăcând prin fugă decât să compenseze o schimbare bruscă printr-o altă schimbare bruscă. Dar schimbarea, adaptarea sau asimilarea pe care-o motivează e cea dintâi experienţă a timpului. Primele experienţe dureroase ale copilăriei sunt experienţele schimbării: fie naşterea, manipulările bruşte ale moaşei, apoi ale mamei, şi mai târziu înţărcarea. Aceste schimbări converg spre formarea unei engrame repulsive la sugar. Se poate spune că schimbarea e supra determinată peiorativ şi de „complexul lui Rank”, şi de traumatismul înţărcării, ce vin să coroboreze acea primă manifestare a fricii pe care Betcherev, ca şi Maria Montessori *27 au evidenţiat-o în reacţiile reflexe ale noului-născut supus unor manipulări bruşte.

Trebuie să stabilim o apropiere între această valorificare negativă a mişcării bruşte şi tema Răului la Victor Hugo, pe care Baudouin *28 o denumeşte cu deplin temei „Zwang”, violenţa care se manifestă deopotrivă

în fuga rapidă, în urmărirea fatală, în rătăcirea oarbă a lui Cain urmărit, a lui Napoleon învins sau a lui Jean Valjean, veşnicul fugar. Această imagine capătă un caracter obsesiv la poet. După opinia psihanalistului *29, ar exista o rădăcină oedipiană a acestei fantasme si care se manifestă în poemele celebre *La Conscience*, *Le Petit roi de Galice* şi *L'Aigle du casque*. Desigur, o educaţie oedipiană vine ca întotdeauna să întărească astfel de scheme, dar nu e mai puţin adevărat că această schemă a fugii din faţa Destinului are rădăcini mai arhaice decât frica de tată. Baudouin *30 e îndreptăţit să lege această temă a rătăcirii, a Jidovului rătăcitor sau a Necuratului de simbolismul calului, care constituie însuşi miezul a ceea ce psihanalistul numeşte ' „complexul lui Mazeppa”. Cavalcada funebră sau infernală structurează moralmente fuga şi îi conferă acel ton catastrofal pe care-l întâlnim atât la Hugo, cât şi la Byron sau Goethe. Calul e izomorf cu bezna şi cu iadul: *Sunt caii negri ai carului umbrei* *31.

***

Poeţii nu fac altceva decât să regăsească marele simbol al calului infernal aşa cum apare el în nenumărate mituri şi legende *32, în legătură fie cu constelaţiile acvatice, fie cu tunetul, fie cu iadul înainte de-a fi anexat de miturile solare. Aceste patru constelaţii însă, chiar cea solară, sunt solidare cu aceeaşi temă afectivă: groaza în faţa fugii timpului simbolizată de schimbare şi de zgomot.

Să examinăm mai întâi semantismul atât de important al calului chtonian. E animalul încălecat de Hades şi de Poseidon. Acesta din urmă, sub formă de armăsar, se apropie de Gaia Pământul Mamă, Demeter Erinis, şi zămisleşte Eriniile, doi mânji demoni ai morţii, într-o altă lecţiune a legendei, organul viril al lui Uranus, tăiat de Cronos, zeul Timpului, procreează cei doi demoni hipomorfi *33. Şi iată profilându-se în spatele armăsarului infernal o semnificaţie sexuală şi totodată de natură să înspăimânte. Simbolul pare a se multiplica la nesfârşit în legendă: Erion, calul lui Adraste, dispare într-o prăpastie destinată Eriniilor. Brimo *34, zeiţa morţii, e de asemenea înfăţişată pe monede călare pe-un cal. în alte culturi legătura între cal, Rău şi Moarte e şi mai explicită, în *Apocalips,* Moartea călăreşte calul alburiu *35; Ahriman, ca şi diavolii irlandezi, îşi răpeşte victimele călare; la grecii moderni, ca în Eschil, moartea e purtată de-un bidiviu negru *36. Folclorul şi tradiţiile populare germanice şi anglo-saxone au păstrat această semnificaţie nefastă şi macabră a calului: a visa un cal e semnul unei morţi apropiate *37.

75

Trebuie să cercetăm mai îndeaproape acel demon hipomorf germanic, *mahrt*, comparat etimologic de Krappe *38 cu *mora*, vrăjitoarea, din slava veche, cu *mora*, năluca, din rusa veche, cu *mora* din polonă şi cu *mura* din cehă, care nu sunt altceva decât coşmarul nostru, în sfârşit, putem stabili o apropiere de aceeaşi etimologie a cuvintelor *mors*, *mortis* din latină, *marah* din irlandeza veche, care înseamnă moarte, epidemie, *maras* din lituaniană, care înseamnă ciumă. Krappe *39 merge chiar până acolo încât explică prin eufemizare apropierea etimologică cu seducătoarele „fiice ale lui Mara", personificări indiene ale dezastrului şi ale răului. Jung *40 e însă cel care insistă mai ales asupra caracterului hipomorf al „coşmarului" şi al demonilor feminini nocturni. El motivează etimologia cuvântului coşmar prin latinescul *calcare* — care dă expresia „a călca găina", adică în acelaşi timp a copula şi a călca în picioare — si prin cuvântul *mahra* din germana veche, care înseamnă armăsar şi se confundă cu imaginea morţii în radicalul arian *mar*, a muri. Psihanalistul notează în treacăt că franţuzescul *mère* (mamă) e foarte apropiat de rădăcina cu pricina *41, sugerând prin aceasta că mama e primul ustensil pe care îl încalecă copilul, şi totodată că mama şi ataşamentul faţă

de mamă pot dobândi un aspect de groază. O dată mai mult vom adăuga că sensul psihanalitic şi sexual al călăritului apare într-adevăr în constelaţia hipomorfă, dar că n-are decât pur şi simplu rolul de a supradetermina sensul mai general care este acela de vehicul violent, de bidiviu ale cărui salturi întrec posibilităţile umane şi pe care Cocleau, cu un remarcabil instinct, a ştiut să-l modernizeze în filmul său *Orphee*, transformându-l în motociclete mesagere ale Destinului.

Krappe *42 adaugă de altminteri la etimologia în discuţie o observaţie care abstrage simbolul din orice sugestie legată de călărit: în germana elveţiană *möre* e o injurie care înseamnă scroafă, iar *mura* pe ţigăneşte e specia nocturnă de fluture pe care în mod semnificativ o numim în Franţa: „Sfinx cap de mort". E vorba aşadar în toate cazurile de *schema foarte generală a animaţiei* dublată de angoasa provocată de schimbare, de plecarea fără întoarcere şi de moarte. Aceste semnificaţii se polarizează în divinitatea călăuză a sufletelor şi păzitoare a infernului, Hecate, zeiţă a lunii negre şi a întunericului, puternic hipomorfă, demon feminin şi coşmar, pe care Hesiod *43 o socoteşte patroana călăreţilor, stăpână a nebuniei, a somnambulismului, a viselor şi mai ales a Empusei, fantomă a angoasei nocturne. Mai târziu, Hecate va fi confundată în panteonul grec cu Artemis, „zeiţa cu câini". Aceluiaşi domeniu al polarizării nefaste îi ataşează Jung *44 Walkiriile, femei centauri care răpesc sufletele. Targa mortuară e denumită

în Evul Mediu „Calul Sfântului Mihail", sicriul e denumit în persană „cal de lemn", iar P. M. Schuhl, după Ch. Picard *45, are remarci foarte interesante cu privire la calul cenotaf în antichitatea clasică. Să notăm că în *Apocalips* calul morţii prezintă un remarcabil izomorfism cu leul şi cu botul balaurului, într-adevăr, caii îngerilor exterminatori au capetele „ca nişte capete de lei" şi puterea lor sălăşluieşte „în gura şi în coada lor, aceasta aidoma unui şarpe şi înzestrată cu un cap, şi prin el săvârşesc răul..." *46. Vedem aşadar cum se schiţează sub schema însufleţitului arhetipul Căpcăunului pe care-l vom studia de îndată. Pentru moment, să mai examinăm constelaţiile simbolice care gravitează în jurul simbolismului hipomorf.

În ciuda aparenţelor, calul solar se lasă uşor asimilat calului chtonian. După cum vom constata în legătură cu semnul zodiacal al leului, soarele nu e un arhetip stabil, iar somaţiile climaterice îi pot foarte adesea conferi un categoric accent peiorativ, în ţările tropicale, soarele, cu cortegiul lui de secetă şi foamete, e nefast. Vedicul Surya *47, soarele ucigător, e reprezentat printr-un bidiviu. Feluriţii cai solari ai tradiţiei europene păstrează mai mult sau mai puţin eufemizat caracterul înfricoşător al vedicului Surya. Leucip e un cal alb, fost zeu solar, iar locuitorii insulei Rhodos jertfesc cai lui Helios *48. Zeului solar scandinav Freyr îi

sunt jertfiţi cai; înlocuitorul său creştin, Sfântul Ştefan, e deopotrivă protectorul acestor animale. Josias face să dispară caii dedicaţi soarelui de către regii iudei *49. Dar simbolismul hipomorf nu e legat de soare în calitatea lui de lampadofor ceresc, ci în aceea de redutabilă mişcare temporală. Tocmai această motivaţie prin itinerar explică echivalenta legătură a calului cu soarele sau cu luna: zeiţele lunare ale grecilor, scandinavilor, perşilor călătoresc în vehicule trase de cai. Calul e aşadar simbolul timpului de vreme ce e legat de marile orologii ale naturii. E ceea ce ilustrează admirabil comentariul *Brihad-Aranyaka* din *Upanişade* *50, în care calul e însăşi imaginea timpului, anul fiind trupul calului, cerul fiindu-i spinarea, iar zorile capul. Dar în această înfăţişare hipomorfă a zodiacului e introdusă deja o posibilă valorificare pozitivă, cu atât mai mult când în ţările temperate calul va fi legat de Phoebus şi va pierde încetul cu încetul tenebroasele valori negative care-l însufleţesc, în această eufemizare rezidă un exemplu tipic al vieţii simbolurilor care, sub presiuni culturale, migrează şi se încarcă cu semnificaţii de tot felul. Prin mijlocire solară vedem cum însuşi calul evoluează de la un simbolism chtonian şi funebru spre un pur simbolism uranian, până ce devine dubletul păsării în lupta contra şarpelui chtonian *51. Dar, după părerea noastră, această evoluţie eufemizantă până la antifrază nu se datorează decât somaţiilor istorice şi în general rivalităţilor dintre două populaţii succesive ale aceleiaşi

77

regiuni: credinţele invadatorului şi ale duşmanului tind întotdeauna să fie suspecte în ochii băştinaşului. Această răsturnare simbolică este, aşa cum vom vedea, foarte răspândită, iar în cazul calului, pare a proveni dintr-un imperialism arhetipal urano-solar *52, care puţin câte puţin converteşte în sens benefic atributele iniţial legate de simplul simbolism al soarelui: se trece de la goana timpului la soarele nefast şi tropical, apoi de la cursa solară la un soi de triumf apolonian al soarelui temperat, triumf căruia calul continuă să-i fie asociat *53. Dar iniţial calul rămâne simbolul timpului care goneşte, legat de Soarele Negru, aşa cum îl vom regăsi în simbolismul leului. Se poate deci, în general, asimila semantismul calului solar cu cel al calului chtonian. Bidiviul lui Apolo nu e decât bezna înfrânată.

Calul acvatic ni se pare deopotrivă reductibil la calul infernal. Nu numai pentru că aceeaşi schemă de mişcare e sugerată de apa curgătoare, de valurile care saltă şi de neîntrecutul bidiviu, nu numai pentru că se impune imaginea folclorică a „iepei mari albe” *54, dar calul mai e asociat cu apa şi din pricina caracterului înspăimântător şi infernal al abisului acvatic. Tema cavalcadei fantastice şi acvatice e curentă în folclorul francez, german *55 sau anglo-saxon. întâlnim legende asemănătoare atât la slavi, la livonieni, cât şi la perşi, în folclorul acestora din urmă, regele Yezdeguerd I din dinastia Sasanizilor e ucis de un cal

misterios ivit dintr-un lac, aşa cum e ucis în Occident Teodoric Ostrogotul *56. în Islanda demonul hipomorf „Nennir”, frate bun cu „Nykur” din insulele Feroe, şi cu norvegianul „Nok”, şi cu scoţianul „Kelpi”, şi cu demonul izvoarelor Senei *57, bântuie apele râurilor, în sfârşit, Poseidon dă tonul întregii simbolici greceşti a calului. Nu numai că ia forma acestui animal, dar tot el e cel care dăruieşte atenienilor calul *58. Poseidon, să nu uităm, e fiul lui Cronos, el poartă tridentul iniţial făurit din dinţii monstrului (vom sublinia în curând acest izomorfism dintre schema animaţiei şi arhetipul botului dinţat. E zeul „sălbatic, nemulţumit, prefăcut” *59. E totodată zeul cutremurelor de pământ, ceea ce-i conferă un aspect infernal. Omologul celtic al lui Poseidon al grecilor e „Nechtan”, demon care bântuie fântânile, rudă etimologică cu Neptun al latinilor *60.

În sfârşit, ca ultim avatar, calul se vede asociat cu, fenomenul meteorologic al tunetului. Şi Pegas, fiul lui Poseidon, demon al apgi, poartă fulgerele lui Jupiter *61. Poate că ar trebui să vedem în acest izomorfism o confundare, în cadrul schemei animaţiei rapide, cu scânteierea fulgerului. E ceea ce Jung lasă să se înţeleagă cu privire la Centauri, divinităţi ale vântului puternic, adăugând ca un freudian, „ale vântului turbat vânător de fuste” *62. Pe de altă parte, Salomon Reinach *63 a arătat că regele mitic Tindar este un fost zeu călăreţ şi că numele lui se confundă cu vocabula onomatopeică a

tunetului, *tundere*. Folclorul, ca şi mitul, imaginează aşadar tunetul sub înfăţişarea unui cal zgomotos şi nărăvaş. E ceea ce exprimă credinţa populară care afirmă, când tună, că „Dracu îşi potcoveşte calul” *64. Vom regăsi, cu privire la strigătul animal, acest aspect zgomotos al teriomorfiei. Galopul calului e izomorf cu răgetul leului, cu mugetul mării ca şi al bovinelor.

Înainte de a trece la acest dublet bovin al calului indo-european, să recapitulăm convergenţa semantismului hipomorf. Am descoperit o remarcabilă concordanţă cu propria noastră analiză în excelenta lucrare a lui Dontenville despre *Mitologia franceză*. Ea circumscrie bine semnificaţiile complementare pe care le dobândeşte simbolul hipomorf: mai întâi un aspect înspăimântător monstruos, ca de pildă calul din metopa templului de la Selinunt, ţâşnind din gâtul tăiat al Gorgonei, după care intervin o serie întreagă de valorificări negative. „Calul alb”, calul sacru al germanicilor, care în zilele noastre e confundat, în Saxonia de Jos, cu „Schimmel Reiter”, simbol al catastrofei marine, manifestându-se prin inundarea şi ruperea digurilor, rudă apropiată cu perfida „Blanque jument” din Pas-de-Calais, cu „Bian Cheval” din Celles-sur-Plaine, cu „Cheval Malet” din Vendeea sau cu acel „Cheval Gauvin” din Jura care-i îneacă în Loue *66 pe trecătorii întârziaţi, în al treilea rând,

Dontenville discerne aspectul astral al acelui „Grant jument” sau al acelui „Bayart” folcloric, care se deplasează de la Răsărit la Apus în salturi prodigioase: mit solar creştinat sub forma calului Sf. Martin sau al Sf. Gildas, cal a cărui copită şi-a lăsat urmele cam peste tot în Franţa. Din aceste urme se zămislesc izvoarele, şi izomorfismul astrului şi al apei se află constituit: calul e în acelaşi timp cursă solară şi cursă fluvială, în sfârşit, şi aici se află punctul de concordanţă cel mai interesant pentru studiul nostru, Dontenville *67 observă o răsturnare dialectică a rolului lui Bayart, asemănătoare cu eufemizarea calului solar pe care am identificat-o. Printr-un fel de antifrază sentimentală, calul Bayart, demon malefic al apelor, e invocat pentru trecerea râurilor. Dontenville *68 dă acestui fenomen o explicaţie istorică şi culturală: invadatorul germanic, călăreţ şi nomad, introduce cultul calului, pe când celtul învins consideră calul învingătorului un demon malefic şi purtător de moarte, ambele valorificări dăinuind apoi în paralel. Fără a contesta rolul acestor somaţii istorice, vom vedea şi vom confirma mai departe faptul că joacă un rol invers decât cel presimţit de Dontenville în răsturnarea valorilor simbolice, şi că trebuie să le căutăm motivaţii mai imperioase şi ţinând de domeniul psihologic acestor atitudini axiologice şi semantice atât de contradictorii. Vom reîntâlni în curând, cu privire la Eroul care leagă şi la Eroul care taie, procese identice de transformare *69. Chiar de pe-acum *70 să precizăm etapele acestei

transformări şi să semnalăm că acel „Cheval fee” (Cal-zână, „zămislit de balaur”, din romanul cavaleresc ***Renaud de Montauban***, e prizonier al monstrului şi nu e cucerit decât după o luptă aprigă de către eroul Maugis, care face uz în acest scop mai întâi de practici vrăjitoreşti, apoi de-o luptă ieşită din comun.

După ce dobândeşte victoria, Maugis „rupe lanţurile lui Bayart”, iar acesta din urmă, îmblânzit, devine calul credincios al bunului cavaler, cal benefic ce va zbura în ajutorul celor „Patru fii Aymon” ca si al celor Şapte Cavaleri. Această transmutaţie a valorilor hipomorfe — care, contrar teoriei istorice a lui Dontenville, e o transmutaţie în sens pozitiv — e simbolizată de schimbarea culorii lui Bayart *71, alb de la natură, dar devenit murg de circumstanţă. Vedem aşadar mijind, în legenda celor ***Patru fii Aymon***, procesul de eufemizare pe care-l subliniam privitor la calul solar şi pe care-l vom regăsi pe întregul parcurs al acestui studiu. Calul perfid, nărăvaş, se transformă într-un cal îmblânzit şi supus, înhămat la carul eroului victorios. Asta pentru că în faţa învingătorului ca şi în faţa timpului nu există doar o singură atitudine posibilă. Desigur, se poate rezista şi ipostazia eroic primejdiile şi vrăjile blestemate la care invadatorul sau timpul îl supune pe cel învins. Se poate şi colabora. Şi istoria, departe de-a fi un imperativ, nu e decât o somaţie faţă de care alegerea şi libertatea sunt întotdeauna

cu putinţă.

Ne-am oprit la acest exemplu dat de folclorist pentru a arăta remarcabila convergenţă antropologică a studiului nostru cu aceea a istoricului mitologiei franceze, dar şi pentru a sublinia extrema complexitate, neîncetat ameninţată de polivalenţe antitetice, care domneşte la nivelul simbolului *stricto sensu*, al simbolului gata să treacă, aşa cum spuneam *72, din planul semantic în cel al purei semiologii. Pentru a completa simbolismul calului ne mai rămâne să examinăm simbolismul corolar al bovinelor şi al celorlalte animale domestice.

Simbolurile bovine apar ca dublete prearіene ale imaginii calului *73. Taurul joacă acelaşi rol imaginar ca şi calul. Cuvântul sanscrit „ge" prezintă prescurtat izomorfismul animalului şi al zgomotului, întrucât înseamnă taur, pământ, dar şi zgomot *74. Dacă în primul rând taurul e chtonian ca şi calul, el e deopotrivă, ca şi acesta din urmă, simbol astral, dar într-o mai mare măsură ca el e fără distincţie solar sau lunar. Nu numai că găsim zei lunari cu înfăţişare taurină bine precizată, ca Osiris, sau Sin Marele Zeu mesopotamian, dar şi zeiţe lunare taurocefale purtând între coarne imaginea soarelui *75. Coarnele bovinelor sunt simbolul direct al „coarnelor" semilunii, morfologie semantică ce se consolidează prin izomorfismul său cu coasa sau secera Timpului Cronos, instrument de mutilare, simbol al mutilării lunii care

e semiluna, „pătrarul" de lună. Ca şi leul, taurul Nandin *76 e monstrul lui Shiva sau al lui Kali Durga, adică al fazei distructive a timpului. Prin intermediul simbolicii teriomorfe, astrul — soare sau lună — nu e deci luat decât ca simbol al timpului, vedicul Surya, Soarele Negru, e denumit şi „taur", după cum la Assur zeul Taur e fiul soarelui, ca şi Freyr, Marele Zeu al scandinavilor *77. Semnificaţiile acvatice sunt aceleaşi pentru taur ca şi pentru cal: taurul apelor există atât în Scoţia, în Germania, cât şi în Ţările Baltice. Ahelaos, zeul râului, are o formă taurină *78; Poseidon păstrează forma asianică a taurului, şi sub această înfăţişare i se arată Fedrei în tragedia lui Euripide sau a lui Racine *79. în felul acesta trebuie explicat caracterul comut al numeroaselor fluvii: Tibrul lui Vergiliu, ca şi Eridan sau grecescul Oceanos au cap de taur. Monstru al apelor dezlănţuite, taurul are poate aceeaşi etimologie ca Tarasque al nostru *80. Tarascon devine într-adevăr Tarusco la Strabon şi Tauruscus la Ptolemeu. „Taurul şi etimologia lui sunt legate poate de (cuvântul) *tar* (care înseamnă stâncă în pre-indo-europeană) din Tarascon...; de altfel în Bretania, la Hague, la Runigon etc., monstrul este un taur negru ca smoala ieşit din stâncă." Şi Dontenville *81 subliniază prin aceasta izomorfismul chtonico-acvatic al simbolului taurin. Cât despre taurul *82 tunetului, nimic nu e mai universal ca simbolismul său; din Australia zilelor noastre până în antichitatea

feniciană sau vedică întâlnim întruna legătura dintre taur şi dezlănţuirea atmosferică. Ca acel „bull roarer" australian, al cărui muget e cel al uraganului dezlănţuit. Predravidienii şi dravidienii cinstesc taurul trăsnetului, şi Indra — figurând în Vede sub numele de „taurul pământului" — este, împreună cu auxiliarii săi Maruts-ii, posesorul trăsnetului, Vajra. Toate culturile paleo-orientale simbolizează forţa meteorologică şi distructivă prin intermediul taurului. Poreclele sumeriene ale lui Enlil au semnificaţia de: „Seniorul vânturilor şi al uraganului", „Stăpânul uraganului", „Zeul cornului" a cărui pereche e Ningalla „Marea Vacă". Zeul Min, prototip al egipteanului Ammon, e calificat drept taur şi are-ca atribut tunetul, perechea sa e vaca Hator, în sfârşit Zeus cel cu tunetele o răpeşte pe Europa, se uneşte cu Antiope şi încearcă s-o violeze pe Demeter sub forma unui taur impetuos *84.

Constatăm aşadar strânsa înrudire a simbolismului tauţia cu simbolismul ecvestru. Tot o angoasă îl motivează şi pe unul şi pe celălalt, în special o angoasă provocată de orice schimbare, de trecerea fulgerătoare a timpului ca şi de „vremea rea" meteorologică. Această angoasă e supradeterminată de toate primejdiile incidente: moartea, războiul, inundaţia, goana aştrilor şi a zilelor, bubuitul tunetului şi uraganul... Vectorul său esenţial e într-adevăr schema animaţiei. Cal şi taur nu sunt decât simboluri, izbitoare din punct

de vedere cultural, care amintesc starea de alertă şi fuga animalului uman din faţa a tot ce e în general însufleţit. E ceea ce explică faptul că aceste simboluri se pot schimba uşor între ele şi că-şi pot oricând găsi în Bestiar substituţi culturali sau geografici. Krappe *85 remarcă faptul că aştrii — noi vom spune cursul temporal al aştrilor — dobândesc numeroase forme animale: câine, berbec, mistreţ, în timp ce Eliade86 notează că Verethragna, iranianul Indra, îi apare lui Zarathustra când sub formă de armăsar, când de taur, de ţap sau de mistreţ, în ultimă analiză putem constata o dată cu Langton *87 că opinia universală privind forţele malefice e legată de valorificarea negativă a simbolismului animal. Specialistul în demonologie constată că numeroşi demoni sunt spirite dezincarnate de animale, în special de animale de care oamenii au teamă, sau creaturi hibride, amestec din părţi de animale reale. Putem găsi în Vechiul Testament numeroase urme ale acestei demonologii teriomorfe *88. Demonologia semitică ne oferă toate varietăţile teriomorfiei. Mai întâi acei *Se'irim* sau demonii păroşi, comuni credinţelor babiloniene, arabe şi ebraice, care — o dată mai mult regăsim ambivalenţele semnalate de Dontenville *89 — au fost obiect de adoraţie la asirieni, la fenicieni şi chiar la evrei. Sensul curent al cuvântului *sa'ir* (plural *se'irim*) e, după Langton *90, *bove* şi etimologic „părosul". Azazel, marele ţap al tradiţiei cabalistice, era şeful *Se'irim*-ilor *91. Aceşti demoni păroşi sunt însoţiţi de-un întreg cortegiu de *Ciyyim*-i, „schelălăitorii,

ţipătorii", care bântuie prin tot deşertul, apoi *Ochim*-ii, „urlătorii", care se pot înrudi cu Ahou, şacalul asirian, sau cu bufniţele. Vom vedea că alte încarnări semitice ale spiritelor nefaste sunt struţii, şacalii şi lupii, dar aceste animale ne determină să examinăm o altă implicaţie a simbolurilor teriomorfe, care valorifică şi mai mult în sens negativ schema animaţiei de natură să înspăimânte şi simbolurile ei, împiedicând eufemizarea.

***

După cum scrie Bachelard *92, apelând la vocabularul alchimiştilor, asistăm la alunecarea schemei teriomorfe spre un simbolism „muşcător". Viermuirea anarhică se transformă în agresivitate, în sadism dentar. Poate că tocmai caracterul lor adlerian *93 făcea din imaginile animale şi din miturile luptei animale elemente atât de familiare copilului, compensând astfel progresiv sentimentele lui legitime de inferioritate. Adeseori, într-adevăr, în visele sau reveriile copilăriei, animalul care devorează se metamorfozează în cel care face dreptate. Dar în majoritatea cazurilor animalitatea, după ce-a fost simbolul agitaţiei şi al schimbării, îşi asumă mai direct simbolismul

agresivitatii, al cruzimii. Chimia noastră ştiinţifică a păstrat din copilăria ei alchimistă verbul „a ataca". Bachelard *94 scrie o foarte pertinentă pagină despre Bestiarul alchimist, arătând cum o chimie a ostilităţii, mişunând de lupi şi de lei devoratori, există paralel cu blânda chimie a afinităţii şi a „Nunţii Chymice". Prin transfer, botul ajunge aşadar să simbolizeze toată animalitatea, care devine arhetipul devorator al simbolurilor pe care le vom examina îndată. Să remarcăm un caracter esenţial al acestui simbolism: e vorba exclusiv de botul înarmat cu dinţi ascuţiţi, gata să sfarme si să muşte, şi nu de simpla gură ce înghite şi suge, care — vom vedea — este exacta inversare a arhetipului de faţă. Schema peiorativă a animaţiei se vede, pare-se, întărită de traumatismul dentiţiei, care coincide cu reveriile compensatorii ale copilăriei. Aşadar cea de-a doua epifanie a animalităţii e constituită de-o gură cumplită, sadică şi devastatoare* Un poet inspirat regăseşte în mod firesc arhetipul căpcăunului Cronos atunci când ia ***ad litteram*** expresia figurată „muşcătura timpului" şi scrie *95:

Timp cu buze de pilă, în feţe succesive, te-ascuţi, devii febril.

Ar putea sluji de tranziţie între schema animaţiei şi voracitatea sadică, ţipătul animal, muget pe care gura înarmată îl supra determină. Psihanaliştii, ale căror concluzii prea strict oedipiene le respingem, ar voi să vadă originea muzicii primitive, atât de apropiată de zgomotul „concret", în imitarea mugetului strămoşului totemic *96. Bastide *97 remarcă

faptul că toţi eroii_ muzicieni, Marsyas, Orfeu, Dionysos şi Osiris mor de cele mai multe ori sfâşiaţi de dinţii fiarelor, în iniţierea mithriatică se pot regăsi ritualuri de muget, iar această iniţiere e comemorarea unei jertfe *98. Bachelard *99 arată cum strigătul inuman e legat de „gura" cavernelor, de „gura întunecată" a pământului, de vocile „cavernoase" neputincioase să rostească vocale dulci, în sfârşit, în explorarea experimentală a visului se întâlnesc subiecţi terorizaţi de strigătele unor făpturi semianimale care urlă, cufundate într-o baltă mâloasă *100, în botul animal vin aşadar să se concentreze toate fantasmele înspăimântătoare ale animalităţii: agitaţie, masticare agresivă, mârâieli şi răgete sinistre/Nu trebuie deci să ne mirăm dacă în Bestiarul imaginaţiei anumite animale mai înzestrate în ce priveşte agresivitatea sunt mai frecvent evocate decât altele. Lista demonilor semitici pe care-o schiţasem la sfârşitul paragrafului precedent se prelungeşte, de pildă, prin evocarea „fiicelor lăcomiei", *Benoth Ya'anah*, care pentru arabi n-ar fi decât struţii al căror stomac a păstrat, chiar în Occident, o solidă reputaţie; septuaginţii sunt asimilaţi mai clasic cu „sirenele" *101. Apoi vin lupii *Iyym*, cuvânt provenind, după Langton *102, dintr-o rădăcină care înseamnă „a urla", la care se adaugă cât se poate de firesc şacalii, *Tannim*.

83

Pentru imaginaţia occidentală animalul feroce prin excelenţă e lupul. Temut de întreaga Antichitate şi de Evul Mediu, el revine periodic în timpurile moderne să se reîncarneze într-un animal oarecare de tipul celui de la Gevaudan, iar în coloanele ziarelor noastre constituie echivalentul mitic şi hibernal al şerpilor de mare estivali. Lupul e până şi în secolul al XX-lea un simbol copilăresc de panică, de ameninţare, de pedeapsă. „Lupul mare şi rău" a venit să ia locul alarmantului Ysengrin. într-o gândire mai evoluată, lupul este asimilat cu zeii morţii şi cu geniile infernale. Aşa e Mormolyke *103 al grecilor, care supravieţuieşte *104 sub forma veşmântului lui Hades, alcătuit dintr-o piele de lup, după cum tot cu o piele de lup e înveşmântat demonul Tamese sau zeul chtonian al galilor, pe care Cezar îl identifică cu *Dis Pater*-ul *105 roman. La vechii etrusci, zeul Morţii are urechi de lup. Foarte semnificativă pentru izomorfismul pe care-l studiem în prezent e consacrarea romană a lupului, închinat zeului *Mars gradinus*, lui Marte „cel agitat", care aleargă, sau lui Ares, violenţa distructivă înrudită cu cea a eroilor mitologici Măruţ, companionii lui Rudra *106. În tradiţia nordică lupii simbolizează moartea cosmică; ei sunt devoratorii aştrilor, în *Edda*, doi lupi, Skoll şi Hali, odraslele unei uriaşe, împreună cu lupul Fenrir, hăituiesc soarele şi luna. La sfârşitul lumii, Fenrir va devora soarele, în vreme ce un alt lup, Managamr, va face acelaşi lucru cu luna. Această credinţă reapare atât în Asia septentrională, unde iacuţii explică fazele lunii prin lăcomia unui urs sau a unui lup devorator, cât şi în Franţa, la ţară, unde se spune

despre un câine sau că „urlă la lună” sau că „urlă a moarte”, într-adevăr, dublul mai mult sau mai puţin domestic al lupului e câinele, deopotrivă simbol al morţii. Dovadă panteonul egiptean *107 atât de bogat în figuri cinomorfe: Anubis, marele zeu psihopomp, e denumit Impou, „cel care are forma unui câine sălbatic”, iar la Cynopolis e venerat ca zeu al infernului. La Lycopolis, şacalului Oupouahout îi revine acest rol, în timp ce Kenthamenthiou are şi el aspectul unui câine sălbatic. Anubis trimite la Cerberul greco-indian. Câinii o simbolizează şi pe Hecate *108, luna neagră, luna „devorată”, reprezentată uneori, ca şi Cerberul, sub forma unui câine tricefal, în sfârşit, din punct de vedere strict psihologic, Mărie Bonaparte *109 a arătat clar, în autoanaliza sa, legătura strânsă care există între moarte — în acest caz mama defunctă — şi lupul chtonian asociat cu cutremurul şi în cele din urmă cu Anubis. Această „fobie de Anubis”, mai explicită decât teama de Lupul mare şi rău, a terorizat copilăria psihanaliste!, legându-se, în cursul analizei, printr-un remarcabil izomorfism de schema căderii în mare şi de sânge. Există aşadar o convergenţă lipsită de orice echivoc între muşcătura canidelor şi teama faţă

de timpul distructiv. Cronos apare aici sub chipul lui Anubis, al monstrului care devorează timpul uman sau atacă chiar aştrii ce măsoară timpul.

Leul, iar uneori tigrul si jaguarul, îndeplinesc în civilizaţiile tropicale şi ecuatoriale *110 aproape aceeaşi funcţie ca şi lupul. Cercetătorii apropie etimologia lui *leo* de *slei*, a sfâşia, care se regăseşte în *slizam*, „a despica”, din germana veche *111. Legat în zodiac de soarele dogoritor şi de moarte, despre leu se spune că-şi devorează puii, că e călărit de Durga; el intră în compoziţia faimoasei imagini a Sfinxului. Dar în *Nrisinha-purva-tapaniya-Upanishad* şi în *Nrisinha-uttara-tâpaniya Upanishad* sau „Upanişada omului Leu” (*sinah* însemnând leu) regele animalelor e cel asimilat cu groaznica atotputernicie a lui Vişnu *112; „Vişnu cel Groaznic, cel Atotputernic, uriaşul, pârjolitor în toate direcţiile, slavă înfricoşătorului om-leu”. Zeul Vişnu e zeul avatarurilor, zodiacul fiind denumit „discul lui Vişnu *113”, adică soarele măsurător al timpului. Rădăcina cuvântului *sinha*, pe de altă parte, aminteşte de luna *sin*, orologiu şi calendar prin excelenţă. Leul e deci şi el un animal groaznic, înrudit cu Cronos-ul astral. Krappe *114 ne semnalează o mulţime de legende, la honi ca şi la boşimani, în care soarele mai mult sau mai puţin leonin devorează luna; alteori divinitatea tunetului e cea care se dedă acestui măcel, în Croaţia creştină rolul de mâncător al lunii îi revine Sfântului Ilie. Eclipsele sunt aproape universal considerate nişte distrugeri prin muşcare ale astrului solar sau lunar. Mexicanii precolumbieni foloseau expresia *tonatiuh qualo* şi *metztli qualo*, care înseamnă: „devorarea” soarelui şi a lunii. Aceleaşi credinţe le

întâlnim la caraibi, la mauri; la indienii Tupi animalul devorator e jaguarul, în timp ce pentru chinezi e un câine, o broască râioasă sau un balaur, indiferent care; la locuitorii naga din Assam e un tigru, iar la perşi diavolul în persoană se dedă acestui funest ospăţ. Vedem aşadar de pe-acum ambivalent şi astrului devorator-devorat venind să se cristalizeze în agresiunea teriomorfă a leului sau a animalului devorator. Soarele e totodată lei şi devorat de leu. Aşa se explică ciudata expresie din *Rig Veda* *115, care califică soarele drept „negru": Savitri, zeitate solară, e în acelaşi timp divinitate a beznelor, în China întâlnim aceeaşi concepţie a soarelui negru Ho, care e legat de principiul Yin, de elementul nocturn, feminin, jilav şi în mod paradoxal lunar *116. Peste câteva clipe vom regăsi această culoare morală a dezastrului. Să remarcăm pentru moment că această „lumină obscură" a soarelui negru, asimilată fie cu Vişnu Leul, fie cu Savitri, e denumită *pasâvita-niveyanah*, „cea care produce intrarea şi ieşirea", adică marea schimbare, timpul *117.

85

Acest animal devorator al soarelui, acest soare devorator şi tenebros ni se pare a fi rudă apropiată cu zeul Cronos al grecilor, simbol al instabilităţii timpului distrugător, prototip al tuturor căpcăunilor din folclorul european. Macrobiu ne spune despre Cronos că e *Deux leontocephalus* *118, în zona celtică, precum şi la amerindieni sau la filistini, soarele chtonian e socotit antropofag *119. Dontenville a analizat caracteristicile căpcăunului nostru occidental, dublul folcloric al diavolului. Corsicanul Orco sau Ourgon din regiunea munţilor Ceveni, „înalt cât un catarg de corabie şi cu un bot înarmat cu colţi de stânci..." *120, Okkerlo din fraţii Grimm, Orcon din Morbihan, Ougernon din vechiul Beaucaire situat în faţa Tarasconului, toate aceste avataruri sunt epifania multiformă a marelui arhetip al căpcăunului, care trebuie asimilat, după opinia folcloristului, cu Orcus-ul subteran, cu Occidentul devorator al soarelui *121. Acest căpcăun ar fi valorificarea negativă, „neagră", după cum am arătat în cazul zeităţii Savitri din Vede si al lui Ho din mitologia chineză, al lui Gargan-Gargantua, soarele celtic. Cu sensul activ de a înghiţi, de a mânca, el ar fi părintele tuturor Gorgonelor locuitoare ale Gorgadelor *122 occidentale. Subliniind izomorfismul care există între arhetipul devorator şi tema beznelor, Dontenville scrie admirabil: „în Orcus şi Căpcăun avem noaptea, noaptea pământului şi a mormântului..." *123 Sub acest aspect căpcăunesc e reprezentată adeseori zeiţa Kali: înfulecând cu nesaţ măruntaiele victimei sale, sau în chip de antropofagă şi sorbind sângele chiar din ţeastă *124, dinţii ei sunt nişte colţi respingători. Iconografia europeană, mai ales cea medievală, e bogată în reprezentări ale acestui „bot al iadului" înghiţindu-i pe osândiţi, şi care continuă să împurpureze *Visul lui Filip al II-lea*, pânza lui El Greco. Cât despre poeţi, mulţi sunt sensibili la satanismul canibalic. Spre a ne

convinge, n-avem decât să parcurgem remarcabilul studiu pe care Bachelard îl dedică lui Lautreamont *125. Nici Hugo nu scapă de imaginea obsedantă a răului devorator. Baudouin *126 se complace în a culege motivele canibalice din opera poetului, motive încarnate în personajul lui Torquemada. Analistul subliniază felul în care complexele de mutilare sunt legate la Hugo de tema abisului, a botului şi a canalului de scurgere. Torquemada, obsedat de infern, îl descrie ca pe-un bot mutilant, „crater cu o mie de dinţi, gură deschisă a abisului...", iar sadismul inchizitorului va face din *quemadero* copia terestră a acestui infern *127.

Teroare în faţa schimbării şi în faţa morţii devoratoare, acestea ne apar ca fiind primele două teme negative inspirate de simbolismul animal, Aceste două teme teriomorfe ni se par a fi fost deosebit de bine evidenţiate în cele peste 250 de basme şi mituri americane, amerindiene, europene şi africane analizate de S. Comhaire-Sylvain *128 şi consacrate căsătoriei nefaste dintre o fiinţă umană şi o fiinţă supranaturală, în circa 100 de-cazuri, fiinţa supranaturală nefastă e un animal sau un căpcăun, în numai 5 cazuri acest animal e o pasăre, în timp ce, în 13 cazuri, pasărea e un mesager benefic, în 21 de cazuri, demonul e o reptilă: cobră, piton, năpârcă sau boa, iar în 28 de cazuri un monstru de tip căpcăun: căpcăun, vârcolac, vampir, vrăjitoare sau femeie cu coadă de peşte, în celelalte 45 de cazuri, diavolul ia în general înfăţişarea unei fiare sălbatice: leu, leoaică, hienă, taur etc.; dimpotrivă, calul pare a se eufemiza în 17 cazuri asemenea calului Bayart. Toată această teriomorfie este integrată în basme şi mituri, unde motivul căderii şi al mântuirii e cât se poate de evident. Fie că demonul teriomorf izbândeşte, fie că vicleniile lui sunt dejucate, tema morţii şi a aventurii temporale şi primejdioase rămâne la baza tuturor basmelor în care simbolismul teriomorf e atât de evident. Animalul este aşadar ceea ce colcăie, ceea ce aleargă şi nu poate fi prins, dar şi ceea ce devorează, ceea ce roade. Acesta este izomorfismul care reuneşte la Diirer Călăreţul şi Moartea şi-l îndeamnă pe Goya să picteze, pe peretele bucătăriei sale, un Saturn *129 fioros care-şi devorează copiii. Ar fi foarte instructiv dacă s-ar pune în evidenţă la acest din urmă pictor toate temele legate de acel „Zwang" şi de cruzimea devoratoare. De la *Capricii* până la *Dezastrele Războiului*, pictorul spaniol a realizat o neîntrecută iconografie a bestialităţii, simbol etern al lui Cronos ca şi al lui Thanatos. Vom vedea suprapunându-se, peste această primă faţă teriomorfă a timpului, masca întunecată pe care, în constelaţiile studiate până acum, o putem presimţi din aluziile la negreala soarelui şi la pustiirile lui.

II. SIMBOLURILE NICTOMORFE

Poetul german Tieck *130 ne oferă un minunat exemplu al acestui izomorfism negativ al simbolurilor animale, al tenebrelor şi al zgomotului: „Am avut impresia că odaia mea era purtată o dată cu mine într-un spaţiu uriaş, negru, înfiorător, toate gândurile mi se învolburau... o barieră înaltă s-a năruit cu zgomot. Am zărit atunci în faţa mea un câmp pustiu, cât vedeai cu ochii; hăţurile mi-au scăpat din mâini, caii mi-au antrenat trăsura într-o goană frenetică, am simţit cum mi se face părul măciucă şi m-am năpustit în cameră urlând..." Frumos specimen de coşmar în care ambianţa terifiantă pare motivată de acest arhetip atât de important, de această

87

abstractizare spontană atât de negativ valorificată la om pe care-o constituie tenebrele.

Psiho-diagnosticienii care utilizează testul Rorschach cunosc bine „şocul negru" provocat de prezentarea planşei a IV-a: „Perturbare bruscă a proceselor raţionale" *131, care produce o impresie disforică generală. Subiectul se simte „copleşit" de negreala planşei şi nu poate decât să repete: „impresia mea dominantă e întunericul... şi un fel de tristeţe" *132; încetinirea depresivă a interpretărilor însoţeşte acest sentiment de descurajare. Rorschach *133 atribuie aceste răspunsuri „şoc negru" tipului depresiv, indolent şi stereotip. Oberholzer *134, care a studiat universalitatea şocului negru şi caracterul lui constant, chiar la primitivii din Insulinda, îi atribuie valoarea simptomatică foarte generală de „angoasă a angoasei". Am avea de-a face aici cu esenţa pură a fenomenului de angoasă. Bohm *135 adaugă că acest şoc la negru provoacă experimental o „angoasă în miniatură". Această angoasă ar fi psihologic bazată pe teama infantilă de negru, simbol al unei frici fundamentale de riscul natural, însoţită de-un sentiment de vinovăţie. Valorificarea negativă a culorii negre ar însemna, după Mohr *136: păcat, angoasă, revoltă şi judecată, în experienţele de visare în stare de veghe se notează de asemenea că peisajele nocturne sunt caracteristice stărilor depresive. E interesant de remarcat că un şoc la negru se produce deopotrivă în experienţele lui Desoille *137: o „imagine mai întunecată", un „personaj îmbrăcat în negru", un „punct negru" se ivesc brusc în seninătatea visărilor ascensionale, alcătuind un adevărat contrapunct tenebros şi provocând un şoc emoţional care poate ajunge până la o criză de nervi *138. Aceste diverse experienţe verifică temeinicia expresiei populare „a-ţi face gânduri negre", viziunea întunecată fiind întotdeauna o reacţie depresivă. Cum bine afirmă Bachelard *139, „o singură pată neagră, intim complexă, de îndată ce e visată în profunzimea ei, e suficientă ca să ne pună într-o stare tenebroasă". De pildă, apropierea orei asfinţitului a provocat întotdeauna în sufletul omenesc

această stare morală. Să ne gândim la Lucreţiu, care zugrăveşte în versuri devenite celebre groaza resimţită de strămoşii noştri la apropierea nopţii, sau la tradiţia iudaică atunci când *Talmudul* ni-i arată pe Adam şi Eva văzând „cu groază cum noaptea învăluie zarea şi cum oroarea de moarte năpădeşte inimile înfricoşate" *140. Această deprimare hesperiană e de altfel comună oamenilor civilizaţi, sălbaticilor, chiar şi animalelor *141, în folclor *142 ora asfinţitului, sau sinistrul miez al nopţii, lasă numeroase amprente cu caracter de spaimă: e ora când animalele malefice şi monştrii infernali pun gheara pe trupuri şi pe suflete. Această imaginaţie a beznei nefaste pare a fi un dat iniţial, paralel cu imaginaţia luminii şi a zilei. Bezna nocturnă

constituie primul simbol al timpului, şi la aproape toţi primitivii, ca şi la indo-europeni sau la semiţi, „timpul se socoteşte pe nopţi, nu pe zile *143. Sărbătorile noastre nocturne, Sf. Ioan, Crăciunul şi Pastele, ar fi supravieţuirea calendarelor nocturne primitive *144. Noaptea neagră apare deci_ ca însăşi substanţa timpului, în India, timpul se numeşte Kala — etimologic foarte înrudit cu Kali — şi un nume şi celălalt însemnând „negru, întunecat", iar era noastră seculară se numeşte în prezent Kali-Yuga, „epoca tenebrelor". Iar Eliade constată că „timpul e negru pentru că e iraţional, nemilos" *145. Pentru acelaşi motiv, noaptea e sacralizată. Zeitatea helenică Nyx *146, ca şi cea scandinavă Nott, trase într-un car de nişte cai negri, nu sunt simple alegorii neîntemeiate, ci redutabile realităţi mitice.

Tocmai acest simbolism temporal al tenebrelor le asigură izomorfismul cu simbolurile studiate până acum. Noaptea concentrează în substanţa-i malefică toate valorificările negative precedente. Beznă înseamnă întotdeauna haos şi scrâşnire din dinţi, „subiectul citeşte în pata neagră (a lui Rorschach... agitaţia dezordonată a larvelor" *147. Saint Bernard *148 compară haosul cu bezna infernală, în timp ce poetul Joe Bousquet apostrofează noaptea „însufleţită şi lacomă". Bunul-simţ popular nu denumeşte oare ora asfinţitului *entre chien et loup* *149? Noi înşine am arătat cum de negreală *150 erau legate agitaţia, impuritatea şi zgomotul. Tema mugetului, a strigătului, a „gurii de întuneric" e izomorfă cu beznele, şi Bachelard *151 îl citează pe Lawrence pentru care „urechea poate auzi mai profund decât pot ochii să vadă". Auzul e doar simţul nopţii. De-a lungul a trei pagini, Bachelard *152 ne arată că întunericul amplifică zgomotul, că întunericul e rezonanţă. Bezna cavernei păstrează în ea mormăitul ursului şi răsuflarea monştrilor. Mai mult, bezna e spaţiul însuşi al întregii dinamizări paroxistice, al întregii agitaţii. Negreala e „activitatea" însăşi, şi o întreagă infinitate de mişcări e declanşată de nemărginirea beznei în care spiritul caută orbeşte acel „nigrum, nigrius nigro" *153.

Din această soliditate a legăturilor izomorfe rezultă că negreala e întotdeauna valorificată negativ. Diavolul e aproape întotdeauna negru sau conţine ceva negricios. Antisemitismul s-ar putea să n-aibă altă sursă în afară de această ostilitate naturală faţă de tipurile etnice mai închise la culoare. „Negrii din America îşi asumă deopotrivă o atare funcţie de fixaţie a agresivităţii populaţiilor gazdă, afirmă Otto Fenichel *154, cum se întâmplă printre noi cu ţiganii... cărora pe drept sau pe nedrept li se atribuie tot felul de fapte reprobabile." Trebuie să apropiem de aceste observaţii faptul că Hitler îi confunda, în ura şi dispreţul lui, pe evrei cu popoarele „negroide". Vom adăuga că aşa se explică în Europa ura străveche faţă de maur, care se manifestă în zilele noastre prin segregaţia spontană a nord-africanilor

89

stabiliţi în Franţa *155. Dontenville *156 a remarcat pe bună dreptate asimilarea constantă, de către opinia publică creştină, a păgânilor şi a necredincioşilor cu „sarazinii", şi asta în locuri unde flamura profetului n-a fluturat niciodată. Drept mărturie stau porţile şi turnurile sarazine din regiunea Gex şi din Savoia. Maurul devine un fel de diavol, de Bau-Bau, atât în figurile groteşti care împodobesc bisericile din Spania, cât şi în Anjou, unde „uriaşul Maury se piteşte într-o stâncă lângă Angers şi-i pândeşte pe luntraşii de pe Mâine, să-i înghită cu luntre cu tot" *157. Şi nu e greu să constatăm că distanţa dintre acest Maury şi căpcăun nu e prea mare. Căpcăunul, ca şi diavolul, fiind adesea acoperit cu păr negru, sau având o barbă de culoare închisă *158. Demn de remarcat e mai ales faptul că această „negreală" a răului e admisă de populaţiile cu pielea neagră: vom reveni mai încolo asupra faptului că Faro, Marele Zeu binefăcător al populaţiei Bambara, are un „cap de femeie albă", în vreme ce crâncena Mousso-Koroni „simbolizează tot ce se opune luminii: întunericul, noaptea, vrăjitoria *159, îi putem adăuga pe aceeaşi listă a damnaţilor pe „iezuiţi", pe care Rosenberg *160 îi socotea încarnarea creştină a spiritului răului. Anticlericalismul popular se inspiră deopotrivă în Franţa din ura faţă de „corb" şi de „obscurantism". Teatrul occidental îmbracă totdeauna în negru personajele negative sau antipatice: Tartuffe, Basilio, Bartholo, ca şi Mefisto sau Alcesta. Ferocitatea lui Othello se apropie de perfidia lui Basilio. Tocmai aceste elemente engramatice explică în mare parte succesul demenţial al apologiei rasiste a lui Siegfried cel alb, uriaş şi blond, biruitor al răului şi al oamenilor negri.

90

în sfârşit, bezna antrenând cecitatea, vom întâlni pe această linie izomorfă, mai mult sau mai puţin întărită de simbolurile mutilării, tulburătoarea figură a orbului. Simbolica creştină ne-a transmis simbolismul dialectic al Bisericii în opoziţie cu oarba Sinagogă, reprezentată întotdeauna cu ochii legaţi *161, atât pe faţada catedralei Notre-Dame din Paris,

cât şi în pânza lui Rubens *Triumful Bisericii* din Muzeul Prado. E. Huguet *162, care s-a ocupat de catalogarea imaginilor legate de cicatrice şi de mutilare la Victor Hugo, subliniază cât de frecventă e mutilarea oculară sau orbirea. Ca, de pildă, remarcabila constelaţie care se află în poemul *Dieu*: „Fără ochi, fără picioare fără glas, muşcând şi sfâşiat...” în *Les Travailleurs de la mer* descrierile Jacressardei, a caselor curţii, alătură epitetul „chioară” epitetelor „pecinginoasă, zbârcită”. Se constată de altfel că numeroase valorificări negative sunt spontan adăugate de conştiinţa populară unor calificative ca „orb” sau „chior”. Sensul moral vine să dubleze semantic sensul propriu. Acesta e motivul pentru care, în legende ca şi în reveriile imaginaţiei, inconştientul e întotdeauna reprezentat sub un aspect tenebros, zbanghiu sau

orb *163. De la Eros-Cupidon cu ochii legaţi, precursor al modernelor noastre libidouri, până la acel „Bătrân Rege” care constelează folclorul tuturor ţărilor trecând prin atât de celebrul şi cumplitul Oedip, partea profundă a conştiinţei se întrupează în personajul orb al legendei. Le'ia *164 a subliniat, pe bună dreptate, tripartiţia psihologică a personajelor din *Gîtâ*. Alături de vizitiu şi de luptător, există acel faimos „Rege orb”, Dhritarâshtra, simbol al inconştientului căruia conştiinţa limpede şi sprinţară, povestitorul lucid şi clarvăzător, îi relatează lupta lui Arjuna. Acest personaj şters al epopeii indiene trebuie asimilat tuturor „regilor bătrâni”, modeşti şi subalterni care moţăie în amintirea basmelor noastre: în *La Biche au bois* ca şi în *Riquet à la Houppe*, în *Cendrillon* ca şi în *L'Oiseau bleu* *165. Fără a trece cu vederea ambivalenţa pe care-o are figura spălăcită a bătrânului rege, încă foarte aproape de măreţie şi putere, ceea ce precumpăneşte aci e totuşi caducitatea, orbirea, lipsa de însemnătate, ba chiar nebunia, iar în ochii *Regimului Diurn* al imaginii conferă inconştientului o nuanţă degradată, îl asimilează cu o conştiinţă decăzută. Decăzută ca Regele Lear, care şi-a pierdut puterea pentru că şi-a pierdut raţiunea. Orbirea ca şi caducitatea este o infirmitate a inteligenţei. Şi tocmai acest arhetip al regelui orb îi obseda inconştient pe gânditorii raţionalişti ale căror interpretări ale imaginaţiei le-am criticat. Până şi termenii sartrieni: „echivocă”, „nebună”, „degradată”, „săracă”, „fantomă”, vehiculau o dată cu ei acel ton peiorativ care nuanţează întotdeauna orbirea ce se opune clarviziunii *166. Dar în basmele noastre, mult mai mult decât la austerii raţionalişti, ambivalenţa dăinuie: bătrânul rege e întotdeauna gata să cadă la învoială cu tânărul erou luminos, cu Făt -Frumos care o ia de nevastă pe fata regelui moşneag. Dacă acest caracter de caducitate şi de orbire e în majoritatea cazurilor valorificat negativ, îl vom vedea totuşi eufemizându-se şi reapărând o dată cu solarizarea benefică a imaginilor. Odhin în atotputernicia lui rămâne chior ca pentru a lăsa să

se presimtă un trecut misterios, neclar, înspăimântător, propedeutic suveranităţii. Poeţii vin o dată mai mult să confirme psihanaliza legendelor. Toţi au fost sensibili la acest aspect nocturn, orb şi tulburător pe care-l dobândeşte dublul inconştient al sufletului. Mefisto, confidentul tenebros şi sumbrul sfătuitor, e prototipul unei bogate descendenţe a unor atare „străini înveşmântaţi în negru" şi care ne seamănă „ca două picături".

De la umbra pierdută de Peter Schlemihl la regele sau suveranul despre care ne vorbesc Rene Char sau Henri Michaux *167, toţi sunt sensibili la versantul intim, tenebros şi uneori satanic al persoanei, la acea „transluciditate oarbă" pe care-o simbolizează *oglinda*, instrumentul lui Psyche, şi pe care-o perpetuează tradiţia picturală de la Van Eyck *168 la Picasso, ca şi tradiţia

91

literară de la Ovidiu la Wilde sau Cocteau. Un minunat exemplu de izomorfism al mutilării şi al oglinzii ne este oferit de mitologia tenebrosului zeu mexican Tezcatlipoca *169. Numele zeului înseamnă oglindă (*tezcatl*) fumegândă (*popoca*); adică oglindă făcută din obsidian vulcanic, oglindă care reflectă soarta lumii. El n-are decât o singură gambă, decât un singur picior, cealaltă gambă, celălalt picior fiind devorate de pământ (zeul e asimilat cu Ursa Mare, a cărei „coadă" dispare dincolo de zare o parte a anului. Dar acest simbolism al oglinzii ne îndepărtează încet-încet de cel al bătrânului rege orb spre a introduce o nouă variaţie nictomorfă: apa a fost în acelaşi timp băutură şi prima oglindă stătătoare şi sumbră.

92

***

În legătură cu acest simbol al apei ostile, al apei negre, se poate sesiza mai bine fragilitatea clasificărilor simbolice care vor să se limiteze la referinţe pur obiective. Bachelard însuşi, în remarcabila sa analiză, îşi abandonează principiul elementar de clasificare — care nu era decât un pretext — pentru a pune în evidenţă axiome clasificatoare mai subiective. Alături de râsul apei, al apei limpezi şi zglobii a izvoarelor, el ştie să facă loc unei tulburătoare „stimfalizări" a apei *170. Acest complex să se fi format oare în contact cu tehnica ambarcaţiunii mortuare, sau teama de apă are o origine arheologică bine determinată, provenind de pe vremea când străvechii noştri strămoşi asociau smârcurile mlaştinilor cu umbra funestă a pădurilor? „Omul, care nu se poate lipsi de apă, e imediat contrariat de ea, inundaţia, atât de nefastă, e totuşi accidentală, dar smârcul şi mlaştina sunt statornice şi în continuă creştere" *171. Pentru moment, fără a răspunde la aceste întrebări şi fără a opta pentru aceste ipoteze, să ne mulţumim cu analizarea aspectului tenebros al apei. Bachelard, reluând remarcabilul studiu al Măriei Bonaparte, a demonstrat pe deplin că *mare tenebrum* şi-

a avut în persoana lui Edgar Poe *172 poetul deznădăjduit. Culoarea „de cerneală” se află legată, la acest poet, de-o apă mortuară, îmbibată toată de spaimele nopţii, plină de tot folclorul fricii pe care l-am studiat până acum. După cum spune Bachelard, la Poe apa e „mortuară la modul superlativ”, e copia substanţială a tenebrelor, e „substanţa simbolică a morţii” *173. Apa devine chiar o invitaţie directă la moarte; din stimfalică cum era, se „ofelizează”. Ne vom opri puţin la diversele rezonanţe fantastice ale acestei mari epifanii a morţii.

Prima calitate a apei sumbre e caracterul ei heraclitian *174. Apa sumbră e „devenire hidrică”. Apa care curge este o amară invitaţie la călătoria fără de întoarcere: nu te scalzi de două ori în acelaşi fluviu, iar râurile nu-şi întorc

92

nicicând cursul spre izvoare. Apa care curge figurează irevocabilul. Bachelard insistă asupra acestui caracter „fatal” al apei la poetul american *175. Apa este epifania urgiei timpului, e clepsidra definitivă. Aceasta devenire e încărcată de spaimă, e însăşi expresia groazei *176. Pictorul Dali a regăsit de altfel, într-o pânză celebră *177, această intuire a lichefierii temporale înfăţişând nişte pendule „moi” şi fluide ca apa. Apa nocturnă, aşa cum afinităţile izomorfe cu calul sau cu taurul lăsau să se presimtă, este aşadar timpul. Ea este elementul mineral care prinde viaţă cu cea mai mare uşurinţă. Prin aceasta e constitutivă acestui universal arhetip, teriomorf şi acvatic totodată, care e *Balaurul*. Intuiţia poetului e capabilă să facă legătura între monstrul universal şi moarte în înspăimântătoarea povestire *Prăbuşirea casei Usher* *179. Balaurul pare să rezume simbolic toate aspectele regimului nocturn al imaginii pe care le-am expus până aici: monstru antediluvian, fiară a tunetului, furie a apei, aducător de moarte, e într-adevăr, aşa cum a notat Dontenville, o „creaţie a fricii” *180. Folcloristul studiază minuţios epifaniile monstrului cu ajutorul toponimiei celtice. Balaurul (sau Dragonul) are „un nume generic comun multor popoare, *dracs* în Dauphine şi Cantal, *Drache* şi *Drake* germanic, *Wurm* sau *Warm* care amintesc viermuirea „viermelui” şi „verminei” noastre. Fără a-i mai pune la socoteală pe anticii Gerion şi Gorgona, sau pe francezul Tarasque, taurul acvatic, şi pe Mâchecroute *181 — al cărui nume constituie un întreg program! — care bântuie bulboanele Guillotierei la Lyon, sau pe Coulobre ascuns în Fântâna din Vaucluse *182. Morfologia monstrului, cea a unui gigantic saurian, palmiped şi uneori înaripat, se păstrează cu o rară statornicie de la prima sa reprezentare iconografică la Noves, pe cursul inferior al râului Durance. Amintirea Balaurului celtic e foarte vulgarizată, foarte tenace: Tarascon, Provins, Troyes, Poitiers, Reims, Metz, Mons, Constance, Lyon şi Paris îşi au eroii lor sauroctoni şi procesiunile lor comemorative. Garguile catedralelor noastre

perpetuează imaginea acestei voracităţi acvatice. Nimic nu e mai comun ca legătura între arhetipul saurian şi simbolurile vampirice sau devoratoare. Toate relatările *183 legendare descriu cu oroare exigenţele alimentare ale Balaurului: la Bordeaux monstrul devora zilnic o fecioară, la Tarascon şi la Poitiers aşijderea. Această ferocitate acvatică şi devoratoare se va populariza în toate Bestiarele medievale sub forma fabulosului „coquatrix" şi a nenumăratelor „cocadrilles" şi „cocodrilles" din satele noastre. Acest Balaur nu e oare înfiorătoarea Echidna *184 din mitologia noastră clasică, jumătate şarpe, jumătate pasăre palmipedă şi femeie? Echidna, mama tuturor monstruozităţilor: Himeră, Sfinx, Gorgona, Scylla, Cerber, Leul din Nemeea, şi în care Jung *185 încearcă să încarneze — întrucât s-a împerecheat cu fiul ei, Câinele Gerion. ca să-l zămislească pe Sfinx — o „masă de libido

93

incestuos", făcând din ea prototipul Marii Prostituate apocaliptice. Căci în *Apocalips* Balaurul se află în legătură cu Păcătoasa, şi aminteşte de Rahab, de Leviathan, de Behemoth şi de diverşi monştri acvatici ai Vechiului Testament *186. El e înainte de toate „Monstrul care se află în mare", „Fiara care aleargă repede", „Fiara care se ridică din mare" *187. Fără să anticipăm asupra feminizărilor psihanalitice ale Monstrului apelor mortuare, să ne mulţumim cu sublinierea evidenţei degajate prin metoda convergenţei. Se pare că Balaurul există, psihologic vorbind, vehiculat parcă de schemele şi arhetipurile fiarei, nopţii şi apei combinate. Nod în care converg şi se amestecă animalitatea viermiculară şi colcăitoare, voracitatea fioroasă, vacarmul apelor şi al tunetului, ca şi aspectul lipicios, solzos şi tenebros al „apei dense". Imaginaţia pare a construi arhetipul Balaurului sau al Sfinxului din terori fragmentare, din dezgusturi, spaime, repulsii instinctive ca şi experimentate, pentru ca în cele din urmă să-l înalţe înfricoşător, mai real decât râul însuşi, izvor imaginar al tuturor formelor de teroare a tenebrelor şi a apelor. Arhetipul vine să rezume şi să clasifice semantismele fragmentare ale tuturor simbolurilor secundare.

Ne vom opri câteva clipe la un aspect secundar al apei nocturne, si care poate juca rolul de motivaţie subalternă: *lacrimile*. Lacrimi care pot introduce indirect tema înecului, aşa cum reiese limpede din butada lui Laerte în *Hamlet*: „Şi aşa ai prea multă apă, sărmană Ofelie, de aceea îmi reţin lacrimile..." *188. Apa ar fi legată de lacrimi printr-un proces intim, ele ar fi, atât apa cât şi lacrimile, „materie a disperării" *189, în acest context de tristeţe, al cărei semn fiziologic sunt lacrimile, sunt imaginate fluviile şi bălţile infernale. Mohorâtul Stix sau Aheronul sunt locuri de tristeţe, lăcaş al umbrelor ce joacă rolul de înecaţi. Ofelizarea şi înecul sunt teme de coşmar frecvente. Baudouin *190, analizând două vise legate de înec ale unor fetiţe, remarcă faptul că sunt însoţite de-un sentiment de insatisfacţie care se manifestă

prin imagini de mutilare: „complexul Ofeliei” se dublează cu un „complex al lui Osiris” sau al lui „Orfeu”. în imaginaţia visătoare a fetiţei, păpuşa e stricată, sfâşiată înainte de-a fi azvârlită în apa coşmarului. Şi fetiţa ghiceşte izomorfismul Balaurului devorator când întreabă: „Cum e când te îneci? Rămâi întreg?” Cerberul e, după cum vedem, vecinul cel mai apropiat al Cocitului şi al Stix-ului, iar „câmpia lacrimilor” se află alături de fluviul morţii. Ceea ce apare de multe ori la Hugo, pentru care interiorul mării, unde numeroşi eroi îşi sfârşesc viaţa printr-un înec brutal — ca şi cei din *Les Travailleurs de la mer* şi din *L'Homme qui rit* — se confundă cu prăpastia prin excelenţă: „stup de hidre”, „analog cu noaptea”, „oceano nox”, unde fărâmele de viaţă, larvele, „îşi văd de fioroasele îndeletniciri ale întunericului...” *191.

94

O altă imagine frecventă, şi mult mai însemnată în constelaţia apei negre, e *părul*. El va face încet-încet ca simbolurile negative pe care le studiem să se încline către o feminizare larvată, feminizare ce se va întări definitiv prin acel lichid feminin şi nefast prin excelenţă: sângele menstrual. În legătură tocmai cu „complexul Ofeliei” insistă Bachelard *192 asupra părului care pluteşte şi contaminează puţin câte puţiri imaginea apei. Coama cailor lui Poseidon nu e departe de părul Ofeliei. Bachelard nu întâmpină nici o dificultate în a ne demonstra vivacitatea simbolului ondulant la autorii din secolul al XVII-lea, ca şi la Balzac, d'Annunzio sau Poe, ultimul visând să fie înecat într-o „baie de cosiţe ale Annei” *193. Am putea adăuga că unul şi acelaşi compozitor e inspirat atât de codiţele Melisandei sau de cele purtate de *Fata cu păr de in*, cât şi de multiplele *Reflexe în apă* care populează opera celui ce-a cântat *Marea* *194. Bachelard subliniază, într-o perspectivă dinamică, că nu forma părului declanşează imaginea apei curgătoare, ci mişcarea lui. De îndată ce flutură, părul antrenează imaginea acvatică, şi viceversa. Există aşadar o reciprocitate în acest izomorfism, al cărui pivot e verbul „a flutura, a ondula”. Unda e animaţia intimă a apei. E şi forma celei mai vechi hieroglife egiptene întâlnită deopotrivă pe vasele neolitice *195. De altfel, să notăm în treacăt, fără a-i acorda prea mare însemnătate, că noţiunea de undă în ştiinţele fizice, al cărei semn e ondulaţia sinusoidală, se bazează pe ecuaţia frecvenţei şi ne aminteşte că tot timpul e cel care guvernează ondulaţiile în laborator. Unda fizicianului nu e decât o metaforă trigonometrică, în poezie la fel, unda părului e legată de timp, de acest timp irevocabil care e trecutul *196. N-avem noi oare în Occident numeroase credinţe populare care fac din şuviţele de păr talisman-amintiri? Dacă această temporalizare a părului poate fi uşor înţeleasă, fie că sistemul pilos şi părul constituie marca temporalităţii şi a mortalităţii ca la figurile de strămoşi ai populaţiilor Bambara *197, fie dimpotrivă că timpul apare ca marele smulgător al părului, aşa cum arată fabula lui La Fontaine, lecţie occidentală a unui universal apolog *198, e totuşi mai greu de

explicat în mod direct feminizarea părului, întrucât numai în Occident părul e apanajul sexului feminin *199.

Înainte totuşi de-a ne angaja pe calea adevăratei explicaţii, adică a izomorfismului care leagă prin menstruaţie unda şi simbolul ei pilos pe de o parte şi feminitatea pe de altă parte, trebuie să ne oprim la o convergenţă secundară în care vom regăsi oglinda supra determinată de undă şi de păr *200. Căci oglinda nu e numai procedeu de dedublare a imaginilor eului, şi prin asta simbolul dublului tenebros al conştiinţei, dar mai e legată şi de cochetărie. Apa constituind, pare-se, sorgintea oglinzii. Ceea ce frapează tot atât cât şi simbolismul lunar în imaginile pe care Bachelard *201 le

95

evidenţiază la Joachim Gasquet sau la Jules Laforgue e că reflectarea în apă se întovărăşeşte cu complexul Ofeliei. A te oglindi înseamnă niţeluş a te ofeliza şi a participa la viaţa umbrelor. Etnografia vine o dată mai mult să confirme poezia: la populaţiile Bambara trupul dublului uman, *dya*, e „umbra pe pământ sau imaginea în apă". Spre a remedia furtul întotdeauna nefast al umbrei sale, un bambara recurge la oglinda acvatică, „se oglindeşte în apa dintr-o tigvă, apoi, când imaginea e clară, o strică legănând recipientul, ceea ce pune *dya* sub protecţia lui Faro (zeul benefic" *202. Numai că părul e legat de oglindă în toată iconografia „toaletei" zeiţelor sau simplelor muritoare. Oglinda, la numeroşi pictori, este element lichid şi tulburător. De unde frecvenţa în Occident a temei *Suzanne si moşnegii*, în care părul despletit se uneşte cu reflexul verzui al apei, ca la Rembrandt, care reia motivul de patru ori, ca la Tintoretto, unde podoabele feminine, trupul, părul preţios, oglinda şi unda se asociază. Această temă ne aminteşte de două mituri ale antichităţii clasice *203, la care ne vom opri o clipă deoarece subliniază admirabil forţa imaginilor mitice izvorâte din convergenţa schemelor şi tipurilor. Primul dintre aceste mituri e cel mai puţin explicit: e mitul lui Narcis, fratele Naiadelor, urmărit de Echo, prietena Dianei, şi pe care aceste divinităţi feminine îl supun mortalei metamorfoze a oglinzii. Dar toate schemele şi simbolurile disparate ale feminităţii nocturne şi redutabile se cristalizează îndeosebi în mitul lui Acteon. Acteon o surprinde pe zeiţă în timp ce-şi făcea toaleta: cu părul despletit, se scălda şi se privea în apa adâncă a unei grote; speriată de ţipetele Nimfelor, Artemis, zeiţa lunară, îl metamorfozează pe Acteon în animal, în cerb, si, stăpână a câinilor, asmute haita pe urmele prăzii. Acteon e sfâşiat, rupt în bucăţele, iar rămăşiţele-i risipite şi rămase fără mormânt dau naştere unor umbre jalnice care bântuie lăstărişurile. Acest mit strânge laolaltă şi rezumă elementele simbolice ale constelaţiei pe care-o studiem acum. Nimic nu lipseşte: teriomorfia în forma ei trecătoare si sub forma ei devoratoare, apa adâncă, părul, toaleta feminină, ţipete,

96

dramatizare negativă, totul înglobat într-o atmosferă de teroare şi catastrofă. Ne rămâne acum să aprofundam rolul nefast pe care vedem că-l joacă femeia tenebrelor, rusalca malefică, ce vine, sub aspectul ei de Lorelei, să preia prin feminitatea-i seducătoare puterea atribuită până acum animalului răpitor.

***

Ceea ce constituie iremediabila feminitate a apei e că fluiditatea este însuşi elementul menstruaţiei. Se poate spune că arhetipul elementului acvatic

96

şi nefast e *sângele menstrual*. Fapt confirmat de legătura frecventă, deşi insolită la prima vedere, dintre apă şi lună. Eliade *204 explică acest izomorfism constant pe de o parte prin faptul că apele sunt supuse fluxului lunar,, iar pe de altă parte pentru că, fiind germinative, se apropie din nou dentarele simbol agrar care e luna. Nu vom reţine decât prima afirmaţie: apele sunt legate de lună pentru că arhetipul lor e menstrual, cât despre rolul fecundant al apelor si al lunii, nu e decât un efect secundar al acestei motivaţii primordiale. Majoritatea mitologiilor reunesc apele şi luna în aceeaşi divinitate, atât la irochezi, mexicani cât şi la babilonieni sau în Ardvisura Anâhita iraniană *205. Maorii şi eschimoşii, ca şi vechii celţi, cunosc legăturile existente între lună şi mişcările marine. *Rig Veda* afirmă această solidaritate între lună şi ape *206. Credem însă că istoricul religiilor *207 greşeşte când nu-i caută acestui izomorfism decât explicaţia cosmologică curentă, întrucât vom vedea cum, sub forma simbolismului lunar, converg două teme care se vor supra determina reciproc şi vor înclina acest întreg simbolism spre un aspect nefast pe care nu-l păstrează întotdeauna. Luna e indisolubil legată de moarte şi de feminitate, şi prin feminitate se apropie de simbolismul acvatic.

Într-adevăr, vom avea prilejul să revenim pe larg asupra acestui subiect *208, *luna* apare ca marea epifanie dramatică a timpului, în vreme ce soarele rămâne asemănător cu el însuşi, în afara rarelor sale eclipse, în vreme ce nu lipseşte decât un scurt răstimp din peisajul uman, luna, în ce-o priveşte, e un astru care creşte, descreşte, dispare, un astru capricios care pare supus temporalităţii şi morţii. După cum subliniază Eliade *209, datorită Lunii şi intervalelor dintre fazele ei se măsoară timpul; cea mai veche rădăcină indo-ariană referitoare la astrul nocturn *me*, care în sanscrită dă *mas*, în persana veche *mah*, în gotică *menâ*, în greceşte *mene* şi în latină *mensis*, înseamnă totodată a măsura. Tocmai prin această asimilare cu soarta, „luna neagră” e în majoritatea cazurilor considerată drept primul mort. Vreme de trei nopţi ea dispare de pe firmament, şi folclorurile conţin născocirea că atunci ar fi înghiţită

de monstru. Pentru acest motiv izomorf, numeroase divinităţi lunare sunt chtoniene si funerare. Acesta ar fi cazul Persefonei, al lui Hermes şi al lui Dionysos. în Anatolia zeul lunar Meu e şi zeul morţii, tot astfel legendarul Kotschei, nemuritorul şi vicleanul duh din folclorul rusesc. Luna e adeseori considerată drept tărâmul morţilor. atât la polinezienii Tokalov, la iranieni sau la greci, cât şi în opinia populară a Occidentului de pe vremea lui Dante *211. Şi mai remarcabilă din punctul de vedere al convergenţei izomorfe e credinţa populaţiei din Cotes-du-Nord, după care faţa nevăzută a lunii ascunde un bot uriaş cu care aspiră tot sângele vărsat pe pământ. Această lună antropofagă nu e o raritate în folclorul

97

european *212. Nimic nu e mai de temut pentru ţăranul contemporan ca faimoasa „lună roşie" sau „lună roşcată", mai fierbinte ca soarele devorator al tropicelor. Tărâm al morţii, semn al timpului, e normal aşadar să vedem atribuindu-i-se lunii, şi în special lunii negre, o putere malefică. Această influenţă malignă poate fi întâlnită în folclorul indian, grec, armean, ca şi la indienii din Brazilia. *Evanghelia* după Matei foloseşte verbul ***seleniazesthai***, „a fi lunatic", când face aluzie la o posesiune diabolică *213. Pentru samoiezi şi daiaci luna e principiul răului şi al ciumei, în India e supranumită „Nirrti", ruina *214. Aproape întotdeauna catastrofa lunară e diluvială *215. Dacă adeseori un animal lunar — o broască, de pildă — degurgitează apele potopului, e pentru că tema mortală a lunii se împleteşte strâns cu feminitatea.

98

Întrucât izomorfismul lunii şi al apelor e în acelaşi timp o feminizare. Ciclul menstrual constituie elementul de legătură. Luna e legată de menstruaţie, aşa ne învaţă folclorul universal *216, în Franţa, menstruaţia e denumită „momentul lunii", iar la maori „boala lunară". Foarte adesea zeiţele lunare, Diana, Artemis, Hecate, Anaitis sau Freyja au atribuţii ginecologice. Indienii din America de Nord spun despre luna în descreştere că „e indispusă". „Pentru omul primitiv, notează Harding *217, sincronismul dintre ritmul menstrual al femeii şi ciclul lunar, trebuie să constituie proba evidentă a existentei unei legături tainice între ele." Acest izomorfism al lunii şi al menstruaţie! se manifestă în numeroase legende care fac din lună sau dintr-un animal lunar primul soţ al tuturor femeilor; la eschimoşi, tinerele fecioare nu se uită niciodată la lună de teamă să nu rămână însărcinate, iar în Bretania fetele procedează la fel de teamă să nu se trezească „borţoase" *218. Uneori se consideră că şarpele, în calitatea lui de animal lunar, se împerechează cu femeile. Această legendă, care continuă să dăinuie în Abruzi, era curentă la cei vechi, dacă e să le dăm crezare lui Plutarh, lui Pausanias şi lui Dion Cassius *219; ea e universală, întrucât o întâlnim, cu mici variante, la iudei, indieni, perşi, hotentoţi, în Abisinia, ca şi în Japonia *220. În alte legende sexul lunii se inversează, ea se

transformă într-o fată tânără şi frumoasă, seducătoare prin excelenţă *221. Ea devine fecioara redutabilă care îşi vânează Şi îşi sfâşie iubiţii, şi ale cărei favoruri, ca în mitul lui Endymion, conferă un somn veşnic, la adăpost de urgiile timpului. Deja în această lună menstruală se schiţează ambivalenţa fiinţei socotite „copil bolnav şi de douăsprezece ori impur". Rezervăm pentru mai târziu studiul complet al epifaniilor lunare eufemizate *222; nu vom reţine deocamdată decât sălbăticia sângeroasă a femeii-vânător, ucigaşa fiicelor lui Leto ca şi ale lui

98

Acteon, prototip al feminităţii sângeroase şi valorificată negativ, arhetip al femeii fatale.

De acest izomorfism trebuie asociat şi simbolul pe care psihanaliştii îl leagă de-o exasperare oedipiană, imaginea „Mamei Cumplite", căpcăuna care întăreşte interdicţia sexuală, întrucât misoginia imaginaţiei se introduce în reprezentare prin această asimilare cu timpul şi cu moartea lunară *223 a menstruaţiei şi a primejdiilor sexualităţii. Această „Mamă Cumplită" e modelul inconştient al tuturor vrăjitoarelor, bătăii hidoase şi chioare, zâne nefaste şi cocârjate care populează folclorul şi iconografia. Opera lui Goya, foarte misogină în ansamblul ei, e înţesată de caricaturi ale, unor babe decrepite şi ameninţătoare, simple cochete demodate şi ridicole, dar şi vrăjitoare care-l venerează pe „Meşterul Leonard", marele Ţap, şi care pregătesc tot felul de bucate abominabile. Patruzeci de planşe din optzeci şi două ale seriei *Capricii* *224 reprezintă nişte bătrâne caricaturale şi vrăjitoare, iar în „Casa Surdului" hidoasele *Parce* fac pereche cu căpcăunul *Saturn*. Leon Cellier a notat just că personajul Lakmi era la Lamartine prototipul romantic al „Vampei" fatale, care, sub încântătoarea-i înfăţişare, ascunde o cruzime înnăscută şi o mare depravare *225. Opera lui Hugo e şi ea bogată în epifanii ale „Mamei Cumplite". Guanhuarma din *Burgraves* este asimilată de psihanalist *226 cu mama vitregă corsicană, căreia poetul i-a fost încredinţat în copilărie, dar care rămâne pentru noi marele arhetip colectiv simbol al destinului şi pe care Baudouin o compară foarte judicios cu Lilith-Isis din *Fin de Satan*. Ea e într-adevăr cea care declară: „Ananke sunt eu", e femeia-vampir, sufletul cătrănit al lumii, sufletul lumii şi al morţii, „în filozofia lui Hugo, Fatalitatea coincide cu Răul, cu materia" *227. Şi Baudouin subliniază sistemul etimologic „mater-matrice-materia". înainte de-a reveni la acele „ape mame" care sunt menstruaţiile, ne rămâne să discutăm manifestările teriomorfe ale femeii-vampir, ale femeii fatale.

În primul rând putem constata împreună cu lingviştii *228 că repartizarea substantivelor în genul însufleţit şi genul neînsufleţit, aşa cum există în anumite limbi primitive, e înlocuită în alte limbi printr-o repartizare în genul andric şi genul metandric.

Acest din urmă gen cuprinde obiectele neînsufleţite, animalele de ambe sexe şi femeile. Feminitatea e aşadar, din punct de vedere lingvistic, la caraibi şi la irochezi, proiectată în zona animalităţii, ea e, din punct de vedere semantic, conaturală, animalului *229 La rândul ei, mitologia feminizează monştri teriomorfi ca Sfinxul şi Sirenele Nu e inutil să remarcăm faptul că Ulise pune să fie legat de catargul corăbiei sale pentru a scăpa în acelaşi timp de legătura ucigătoare a Sirenelor, de Caribda si de maxilarele înarmate cu trei rânduri de dinţi ale balaurului

99

Scylla. Aceste simboluri reprezintă aspectul negativ extrem al fatalităţii mai mult sau mai puţin neliniştitoare pe care de altfel o personifică Circe, Calypso sau Nausicaa. Circe magiciana, la jumătatea drumului între Sirene şi fermecătoarea Nausicaa, Circe cu părul ei frumos, stăpână a cântecelor, a lupilor şi a leilor, nu-l introduce ea oare pe Ulise în iad si nu-i îngăduie oare s-o vadă pe mama decedată, Anticleea? Întreaga *Odisee* *230 este o epopee a biruinţei asupra primejdiilor undei ca şi ale feminităţii. La V. Hugo întâlnim un animal supradeterminat negativ întrucât stă pitit în întuneric, feroce, sprinten, legându-şi prada printr-o legătură mortală, şi care joacă rolul de vampir: *păianjenul*. E un animal care-l obsedează pe V. Hugo, ajungând chiar să-l deseneze *231. Desigur, elementul fonetic joacă şi el un rol în această alegere a simbolului: *araignee* *232, *arachne* are o sonoritate înrudită cu *ananke*. Dar tema revine cu atâta stăruinţă în imaginaţia poetului încât trebuie s-o privim altfel decât ca pe-un simplu joc de cuvinte: în *Le Titan*, în *Eviradnus*, în *Notre-Dame de Paris*, unde Claude Frollo compară lupta omului împotriva Destinului cu aceea a unei muşte prinsă în pânza de păianjen, în *La Fin de Satan*, unde nu e evocată decât antiteza muştei, poetul face apel la micul animal ameninţător, în care sunt condensate toate forţele malefice. Păianjenul devine chiar prototipul pe baza căruia se formează personaje antropomorfe: în *Les Miserables*, ba Javert joacă rolul unui păianjen poliţist, ba cârciuma doamnei Thenardier e „pânza de păianjen în care Cosette era prinsă şi tremura...” *233, cheia simbolică fiind doamna Thenardier, mama vitregă. Păianjenul reapare în *Masferrer*, în *Les Derniers jours d'un condamne* şi în *L'Homme qui rit*, unde imaginea apare în mod vădit din contextul său psihanalitic când Gwynplaine zăreşte în „centrul pânzei de păianjen un lucru formidabil, o femeie goală...” *234. Evident că nu vom da acestui simbol interpretarea narcisistă pe care i-o atribuie psihanalistul, pentru care „păianjenul ameninţător în centrul pânzei sale e, pe de altă parte, un excelent simbol al introversiunii şi al narcisismului, această absorbţie a fiinţei de către propriul său centru...” *235. Ne vom limita la interpretarea clasică *236, pentru care păianjenul „reprezintă simbolul mamei crâncene care a izbutit să-şi claustreze copilul în

ochiurile plasei sale". Psihanalistul asociază judicios această imagine în care domină „pântecele rece" şi „labele păroase", sugerare hidoasă a organului feminin, cu complementul său masculin, viermele, care din cele mai vechi timpuri a fost deopotrivă asociat cu fenomenul decăderii fizice *237. Minunat exemplu de supra determinare ontogenetică a unui simbol al misoginiei, care pare, nădăjduim s-o demonstrăm, a se sprijini pe nişte baze filogenetice mai largi. Baudouin mai observă şi că spaima oedipiană de tată şi atracţia incestuoasă

100

pentru mamă converg în simbolul arachnean: „Dublu aspect al aceleiaşi fatalităţi" *238. Păianjenul combinându-se cu viermele dă .hidra,, „un fel de vierme care iradiază", adesea izomorful meritul feminin prin excelenţă: Marea. În *hidra* uriaşă din *Les Travailleurs de la mer*, caracatiţa, simbol direct al natalităţii oceanului, se manifestă atotputernicia nefastă şi feminoidă *239. Scena luptei cu caracatiţa constituie episodul central al acestui roman, şi Jules Verne va relua fără ezitare această imagine arhetipală în *Vingt mille lieues sous les mers*, imagine încă activă după cum dovedeşte impresionanta secvenţă pe care Walt Disney a imaginat-o în transcrierea cinematografică a operei lui Jules Verne. Caracatiţa, prin tentaculele ei, e animalul înlănţuitor prin excelenţă. Vedem cum acelaşi izomorfism străbate simbolurile Scyllei, sirenelor, păianjenului sau caracatiţei *240. Și simbolismul părului are darul pare-se să întărească imaginea feminităţii fatale şi teriomorfe. Părul nu e legat de apă pentru că ar fi feminin *241, ci a fost feminizat deoarece e hieroglifa apei, a apei al cărei suport fiziologic e sângele menstrual. Dar *arhetipul legăturii* vine să supradetermine pe furiş părul, întrucât părul e în acelaşi timp semn microcosmic al undei şi tehnologic firul natural servind la alcătuirea primelor legături.

Vom întâlni mai târziu *242 imaginile atenuate ale vârtelniţelor şi fuioarelor: torcătoarele sunt întotdeauna valorificate, iar fuioarele feminizate şi legate, în folclor, de sexualitate. Ne-o dovedesc vechiul cântec *Pernette* sau, în Dauphine, *Porcheronne* şi-un cântec de pahar din veacul al XVIII-lea:

„ia-ţi paloşu-n mână, că eu mi-oi lua fuiorul

şi ne-om bate în duel pe iarba numai bună..."

Să nu ne oprim însă deocamdată decât la produsul, obţinut prin toarcere: *firul*, care e prima legătură artificială. Deja în *Odiseea* firul e simbolul destinului uman *243. Ca şi în contextul micenian, Eliade *244 asociază „cu îndreptăţire firul de labirint, ansamblu metafizico-ritual care conţine ideea de dificultate, de primejdie de moarte. Legătura este imaginea directă a „legăturilor" temporale, a condiţiei umane legată de conştiinţa timpului şi

de blestemul morţii. Foarte adesea în practica visului în stare de veghe refuzul ascensiunii, al elevaţiei e figurat printr-o remarcabilă constelaţie: „Legături negre care leagă subiectul pe la spate şi-l trage în jos” *245, legături ce pot fi înlocuite prin înlănţuirea de către un animal, şi bineînţeles de către păianjen. Vom relua mai încolo problema (mult preţuită atât de Dumézil cât şi de Eliade utilizării antitetic valorificată a „celui ce leagă” şi a celui ce „taie legătura” *246. Să nu ne ocupăm deocamdată decât de sensul fundamental, care e negativ, al legăturii şi al divinităţilor care leagă. Eliade conchide că la Yama

101

şi la Nirrti, cele două divinităţi vedice ale morţii aceste „atribute de legător sunt nu numai importante, dar şi constitutive”, în timp ce Varuna nu e decât accidental un zeu care leagă. La fel Urtra, demonul, e cel ce înlănţuie oamenii si elementele: „Leaturile, funiile, nodurile caracterizează divinităţile morţii” *247. Această schemă a legării e universală şi o întâlnim la iranieni, pentru care Ahriman e legătorul nefast, la australieni si la chinezi, pentru care demonul feminin Aranda sau demonul Pauhi îndeplinesc această funcţie. La germanici, pentru care sistemul ritual de ucidere e spânzurătoarea, zeităţile funerare trag morţii cu o funie *248. ***Biblia***, în sfârşit, abundă în aluzii de tot felul cu privire la „legăturile morţii” *249. Eliade *250 stabileşte de altfel o importantă corelaţie etimologică între „a lega” şi „a vrăji”: în turco-tătară ***bag***, ***bog*** înseamnă legătură şi vrăjitorie, după cum latinescul ***fascinum***, maleficiu, vrăjitorie, e îndeaproape înrudit cu ***fascia***, legătură. În sanscrită, ***yukli***, care înseamnă a înhăma, mai înseamnă şi „putere magică”, de unde derivă tocmai „Yoga”. Vom vedea mai încolo că legăturile şi procedeele magice pot fi captate, anexate de către forţele benefice, putând astfel înzestra simbolismul legăturii cu o anumită ambiguitate. Această ambivalenţă, pe calea eufemizării, e îndeosebi lunară: divinităţile lunare fiind totodată factori şi stăpâni ai morţii şi ai pedepselor *251. Acesta e sensul frumosului imn către Ishtar citat de Harding: zeiţa e stăpâna catastrofei, ea înnoadă şi desnoadă firul răului, firul destinului. Dar această ambivalenţă ciclică, această ridicare „la pătrat” a legăturii simbolice a imaginarului, ne permite să anticipăm eufemizarea simbolurilor terifiante. Deocamdată să ne mulţumim cu aspectul primar al legăturii şi al simbolismului de primă instanţă. Acest simbolism e pur negativ: legătura e puterea magică şi nefastă a păianjenului, a caracatiţei şi deopotrivă a femeii fatale şi magiciene *252. Ne rămâne să examinăm, reluând această temă a feminităţii „cumplite”, cum se face trecerea, prin mijlocirea apei nefaste prin excelenţă, sângele menstrual, de la simbolurile nictomorfe la simbolurile viscerale ale căderii şi ale cărnii.

Sângele menstrual, legat aşa cum am văzut de epifaniile morţii lunare, e simbolul perfect al apei negre. La majoritatea popoarelor, sângele menstrual, apoi oricare alt sânge, e

tabu. În *Levitic* *253 se arată că sângele fluxului feminin e impur şi se prescrie cu minuţiozitate conduita ce trebuie urmată în perioada menstruală. La populaţia Bambara sângele menstrual constituie dovada impurităţii primitivei Vrăjitoare-Mamă, Mousso-Koroni, şi a sterilităţii momentane a femeilor. E „interdicţia principală a puterilor supranaturale creatoare şi protectoare a vieţii" *254. Principiul răului, *wanzo*, a pătruns în sângele speţei umane printr-o circumcizie originară făcută de dinţii femeii-căpcăun Mousso-Koroni. De unde necesitatea reciprocă a unei

102

jertfe de sânge, excizie sau circumcizie, pentru a-l elibera pe copil de propriul său *wanzo* *255. Trebuie subliniat că acest tabu imperios are un caracter mai degrabă ginecologic decât sexual: nu numai că la majoritatea popoarelor sunt interzise raporturile sexuale în perioada ciclului, dar e interzis chiar să se stea în preajma unei femei „indispuse", în perioadele menstruale femeile sunt izolate în colibe, iar femeia n-are voie nici măcar să atingă hrana pe care-o îngurgitează. Până şi în zilele noastre, ţăranii europeni nu îngăduie unei femei „indispuse" să atingă untul, laptele, vinul sau carnea, de teamă ca nu cumva aceste alimente să devină improprii consumului. Interdicţii asemănătoare pot fi întâlnite în *Biblie*, în legile lui Manu sau în *Talmud* *256. E un tabu esenţial, şi Harding *257 notează că termenul polinezian *tabu* sau *tapu* e înrudit cu *tapa*, care înseamnă „menstruaţie". Faimosul *Wakan* al populaţiei Dakota înseamnă tot „femeie indispusă", iar sabbat-ul babilonian ar avea şi el o origine menstruală. „Sabbat-ul" *258 era respectat în perioada menstruală a zeiţei lunare Ishtar, „sabbat-ul nu era respectat la început decât o dată pe lună, apoi la fiecare parte a ciclului lunar", iar *sabattu* ar însemna „ziua cea rea a lui Ishtar". În toate aceste practici accentul e pus într-o mult mai mare „măsură pe evenimentul ginecologic decât pe-o „greşeală" sexuală, semnificaţie care nu se va da decât prin schema căderii. Sângele menstrual e pur şi simplu apa nefastă şi feminitatea tulburătoare care trebuie evitată sau exorcizată pe orice cale. La poetul E. Poe, deopotrivă, apa maternă şi mortuară nu e nimic altceva decât sânge. Nu scrie oare poetul însuşi: „Şi-această vorbă sânge, acest cuvânt suprem, acest cuvânt regal, bogat întotdeauna-n mister, durere şi teroare... silaba asta vagă, apăsătoare şi-ngheţată" *259? Acest izomorfism terifiant, cu dominantă feminoidă, defineşte poetica sângelui, poetică a dramei şi a vrăjitoriilor tenebroase, deoarece, aşa cum notează Bachelard *260, „sângele nu e niciodată fericit". Şi dacă „luna roşcată" e atât de nefastă *261, se datorează faptului că luna „e indispusă" şi că cheagurile rezultate sunt „sângele cerului". Această valorificare excesiv negativă a sângelui ar fi chiar, dacă dăm crezare celebrei anecdote relatate de James *262, un arhetip colectiv înscris filogenetic în contextul somatic al emoţiei şi s-ar manifesta

spontan înaintea oricărei clare conştientizări. Fără a ne grăbi să emitem o judecată asupra acestei origini cvasi-reflexe a fricii de sânge, să ne mulţumim a conchide în sensul izomorfismului strict, care asociază sângele în ipostaza lui de apă întunecată cu feminitatea şi cu timpul „menstrual".

Imaginaţia, datorită acestei constelaţii, se va îndrepta treptat prin conceptul *petei* de sânge şi al mânjirii spre nuanţa morală a greşelii, pe care o va grăbi, după cum vom vedea în paragraful următor, arhetipul căderii.

103

Przyluski *263 a stabilit remarcabil corelaţia lingvistică ce putea să existe între Kali sau Kala, divinitate a morţii, şi *Kâla* pe de o parte, care înseamnă „timp, destin", *kâlaka* pe de altă parte, derivat din *Kâla* si însemnând „pătat, mânjit", atât fizic cât si moral. Aceeaşi familie de cuvinte sanscrite dând de altfel *kalka*, murdărie, greşeală, păcat, şi *kalusa*, murdar, impur, tulbure. În plus, *kali* înseamnă „nenoroc", partea zarului pe care nu figurează nici un punct. Astfel rădăcina prearianã *kal*, negru, obscur, se derulează aşadar filologic spre compuşii ei nictomorfi. Un caz în care semiologia şi semantismul concordă, redând în mic constelaţia care uneşte tenebrele cu sângele aşa cum am descris-o. Zeiţa Kali e înfăţişată în veşminte roşii, ducând la buze un craniu plin de sânge, stând în picioare într-o barcă ce navighează pe-o mare sângerie, „divinitate sângeroasă ale cărei temple se aseamănă cu nişte abatoare *264 de azi". Psihanaliza apare ca un ecou al semanticii religioase când Mărie Bonaparte *265 scrie: „De câte ori n-am gemut în coşmarul în care marea, veşnic simbol matern, mă fascina ca să mă înghită şi să mă încorporeze în ea... şi în care gustul sărat al apei ce-mi umplea gura era poate amintirea inconştientă, de neşters, a sângelui fad şi sărat pe care, când am avut hemoptizie, era să-l plătesc cu viaţa...", în sfârşit, un alt exemplu al acestui izomorfism al arhetipurilor şi simbolurilor tenebroase incarnate în femeia nefastă ne e furnizat de mitul lui Kali al colectivităţii Bambara: Mousso-Koroni, „femeia mică şi bătrână". „Ea simbolizează, scrie Germaine Dieterlen *266, tot ce se opune luminii: întuneric, noapte, vrăjitorie. Ea e totodată imaginea rebeliunii, a dezordinii, a impurităţii." Iar noi vedem în ea pata mânjirea transmutându-se în cădere şi în greşeală, asigurând astfel joncţiunea cu simbolurile catamorfe pe care le vom studia în curând. Femeie cu o viaţă dezordonată şi agitată, nu şi-a putut păstra puritatea care venea de la Pemba şi-i conferea un „cap alb". Ea este impuritatea şi infidelitatea care-l trădează pe demiurgul Pemba şi „încetând de-a mai coopera la opera de creaţie, începe s-o tulbure" *267. Izgonită de creator, devine furie, şi violenţa sângeroasă a faptelor sale determină apariţia primei ei menstruaţii. Colectivitatea Bambara reuneşte menstruaţie, sadism dentar şi sminteală nefastă într-o impresionantă

formulă, „sângele a ţâşnit din Mousso-Koroni în clipa când a circumcis cu unghiile si cu dinţii” *268. De atunci ea poluează tot ce atinge si introduce răul în univers, adică suferinţa şi moartea. E reprezentată sub înfăţişarea unei vrăjitoare demente, o băbătie îmbrăcată în zdrenţe, încălţată cu nişte sandale desperecheate, „care bate câmpii si simulează nebunia”.

Simbolurile nictomorfe sunt aşadar însufleţite în străfundul lor de schema heraclitiană a apei care fuge, sau a apei a cărei adâncime, din pricina negrelii ei, ne scapă, a reflectării care dublează imaginea precum umbra dublează corpul. Această apă neagră nu e în cele din urmă decât sângele, decât misterul sângelui care' aleargă prin vine sau iese o dată cu viaţa prin rană *269, al cărei aspect menstrual vine în plus să supradetermine valorificarea temporală. Sângele e redutabil totodată pentru că e stăpân al vieţii şi al morţii, dar şi pentru că, în feminitatea lui, e cel dintâi orologiu uman, primul semn uman corelativ al dramei lunare. Vom asista acum la o nouă supradeterminare a temporalităţii sângeroase şi nocturne prin marea schemă a căderii, care va transforma sângele feminin şi ginecologic în sânge sexual, sau mai exact în carne, cu cele două valorificări negative posibile: sexuală şi digestivă.

III. SIMBOLURILE CATAMORFE

Cea de-a treia mare epifanie imaginară a angoasei umane în faţa temporalităţii poate fi furnizată, pare-ni-se, de imaginile dinamice ale *căderii*. Căderea apare chiar drept chintesenţa trăită a dinamicii tenebrelor în întregime, iar Bachelard *270 e îndreptăţit să vadă în această schemă catamorfă o metaforă realmente axiomatică. Vom constata de altfel că această metaforă e solidară cu simbolurile tenebrelor şi agitaţiei. Chiar dacă se contestă realitatea engramelor imaginare preexistente oricărei experienţe, trebuie să se constate împreună cu Betcherev sau cu Maria Montessori *271 că noul-născut e de la bun început sensibilizat la cădere: schimbarea rapidă de poziţie în sensul căderii ca şi în sensul redresării declanşează o serie reflexă dominantă, adică inhibitoare a reflexelor secundare. Mişcarea prea bruscă pe care moaşa o imprimă noului născut, manipulările şi denivelările brutale care urmează după naştere ar fi, simultan cu prima experienţă a căderii, „prima experienţă a fricii” *272. Ar exista nu numai o imaginaţie a căderii, dar şi o experienţă temporală, existenţială, care-l face pe Bachelard să scrie că „ne imaginăm elanul spre înălţimi şi cunoaştem căderea în adâncuri” *273. Căderea ar aparţine aşadar timpului trăit. Primele schimbări denivelante şi rapide suscită şi fortifică engrama ameţelii. S-ar putea chiar ca la anumite seminţii. la care naşterea trebuie să fie, ritual, o cădere a noului-născut pe pământ. să se petreacă în imaginaţia

copilaşului o intensificare a traumatismelor lui Rank, naşterea fiind *ipso facto* asociată cu o cădere *274. Visul în stare de veghe pune şi el în evidenţă arhaismul şi statornicia schemei căderii în inconştientul uman: regresiunile psihice sunt frecvent însoţite de imagini brutale ale căderii, cădere valorificată negativ drept coşmar care ajunge

105

adesea până la viziunea unor scene infernale. Refuzul ascensiunii dobândeşte înfăţişarea încetinelii sau a apăsării negre, şi pacientul lui Desoille *275 declară: „Am rămas cu nişte pantofi grei şi negri în picioare, asta e ce m-a îngreunat". Engrama căderii e într-adevăr intensificată din cea mai fragedă copilărie de încercarea la care supune *gravitaţia*, pe care copilul o experimentează o dată cu penibila ucenicie a mersului. Acesta nu e în fond altceva decât o cădere corect utilizată ca suport al poziţiei verticale, şi al cărui eşec e sancţionat prin căderi reale, prin şocuri, răniri uşoare, care agravează caracterul peiorativ al dominantei reflexe. Pentru bipedul vertical care e omul, sensul căderii şi al gravitaţiei însoţeşte toate primele sale tentative autocinetice şi locomotoare. Căderea fiind de altfel legată, după cum remarcă Bachelard *276, de rapiditatea mişcării, de acceleraţie ca şi de tenebre, s-ar putea ca ea să fie experienţa dureroasă fundamentală şi să constituie pentru conştiinţă componenta dinamică a oricărei reprezentări a mişcării şi a temporalităţii. Căderea rezumă şi condensează aspectele redutabile ale timpului, „ne face să cunoaştem timpul fulgerător" *277. Analizând în sine, ca la Balzac sau Alexandre Dumas, ceea ce el denumeşte „complexul lui Anteu", complex definit de tulburarea însoţită de ameţeală pe care o creează depărtarea de-un punct de sprijin stabil şi terestru, Bachelard confirmă observaţiile lui Desoille cu privire la fenomenul ameţelii. Pentru unul ca şi pentru celălalt *278, inconştientul pare dinainte şi funcţional sensibilizat pentru primirea şocului creat de imaginea unei banale ascensiuni într-un edificiu înalt. Pentru unul ca şi pentru celălalt, ameţeala este imaginea inhibitoare a oricărei ascensiuni, un blocaj psihic şi moral care se traduce prin fenomene psiho-fiziologice violente. Ameţeala este o reamintire brutală a umanei şi prezentei noastre condiţii terestre.

106

Numeroase mituri şi legende pun accentul pe aspectul catastrofal al căderii, al ameţelii, al gravitaţiei sau al zdrobirii. Icar cade, răpus de soarele de care a vrut să se apropie prea mult şi se trezeşte azvârlit în mare, mit pe care-l regăsesc spontan coşmarurile despre zborul întrerupt şi căderea în „apa vâscoasă" *279; Tantal, după ce-a cutezat să le dea spre devorare divinităţilor din Olimp carnea fiului său Pelops, e înghiţit de Tartar. Faeton, fiul soarelui, uzurpând prerogativele paterne, e fulgerat de Zeus, apoi azvârlit pe pământul tare ca piatra; Ixion, Belerofon şi mulţi alţii îşi găsesc moartea în catastrofa căderii. Cu o nuanţă puţin

diferită, legenda lui Atlas, eroul luptei pentru verticalitate *280, veşnic strivit de povara terestră. Un minunat izomorfism catamorf ne oferă mitologia vechiului Mexic. Mictlantecutli, zeul infernului de nord (Mictlan), e denumit *Tzontemoc*, „cel ce cade cu capul înainte", ca soarele ce apune, soarele negru. Mictlantecutli e însoţit de animalele sale familiare: cucuveaua şi păianjenul, e patronul zilei „câine" a săptămânii,

106

precum şi al zilei „moarte". Nordul, sediul infernului şi lăcaş al soarelui „căzut", e totodată tărâmul negru, al frigului, al iernii *281. Această temă a căderii apare ca un semn al pedepsei şi se vede multiplicată într-una şi aceeaşi cultură, aşa cum am constatat în privinţa tradiţiei greceşti, aşa cum putem de asemenea arăta că stau lucrurile în tradiţia iudaică: căderea lui Adam se repetă prin căderea îngerilor răi. *Cartea lui Henoch* *282 ne povesteşte cum îngerii, „subjugaţi de fiicele oamenilor", coboară pe pământ, se împreună cu seducătoarele lor şi zămislesc uriaşi colosali. Aceşti îngeri rebeli sunt condamnaţi de Azazel şi de Semiazas. Arhanghelul Rafael, la porunca lui Dumnezeu, îi pedepseşte pe transfugi, strivindu-i sub greutatea unor stânci mai înainte de a-i azvârli pentru vecie într-o prăpastie de foc. Prăpastia, laitmotiv al pedepsei apocaliptice, ar avea drept prototip, după Langton *283, episodul *Bundehesh*, în care Ahriman e azvârlit pe pământ pentru încercarea lui de-a lua cu asalt cerul, căscând în cădere o prăpastie pe care-o va locui cândva Prinţul întunericului. Cum bine au subliniat etnologii *284 această schemă a căderii nu e altceva decât tema timpului nefast şi mortal moralizat sub formă de pedeapsă, în contextul fizic al căderii se introduce o moralizare şi chiar o psihopatologie a căderii: în anumite apocalipse apocrife căderea e confundată cu „posedarea de către rău. Căderea devine atunci emblema păcatelor trupeşti, a geloziei, a mâniei, a idolatriei şi a crimei. *285 Această moralizare se desfăşoară însă pe un fundal temporal:, cel de-al doilea pom din grădina Edenului, al cărui fruct prin consumare atrage după sine căderea, nu e cel al cunoaşterii, cum pretind lecţiunile recente ci cel al morţii. Rivalitatea dintre şarpe, animal lunar, şi om pare a se reduce în numeroase legende la rivalitatea dintre un element nemuritor, regenerat, capabil să-şi schimbe pielea, şi omul decăzut din nemurirea sa primordială. Metoda comparatistă ne arată că rolul celui ce fură nemurirea e jucat de şarpe atât în epoca babiloniană a lui Ghilgameş, cât şi într-o legendă parazită celei despre Prometeu, consemnată de compilatorul Elien *286. în numeroase mituri, luna sau un animal lunar păcălesc primul om, preschimbând nemurirea omului primordial în greşeală şi cădere. Moartea, atât la caraibi cât şi în *Biblie*, e rezultatul direct al căderii *287.

107

În numeroase tradiţii, acestui prim rezultat catamorf i se adaugă şi-o altă consecinţă, care confirmă caracterul antagonist dintre luna nefastă şi aspiraţiile omului şi care riscă să

încline (aşa cum se întâmplă în contextul iudeo-creştin spre o interpretare pur sexuală a căderii. Menstruaţia e într-adevăr considerată adeseori drept urmarea secundară a căderii. Se ajunge astfel la o feminizare a păcatului originar mergând mână-n mână cu misoginia pe care constelaţia apelor întunecate şi a sângelui o lăsa să se întrevadă. Femeia din impură cum era ca urmare a sângelui menstrual,

107

devine răspunzătoare de păcatul originar. În *Biblie* *288, cu toate că şarpele nu provoacă direct menstruaţia, intervenţia lui are totuşi urmări ginecologice: Voi înmulţi suferinţele din timpul sarcinii, vei naşte în dureri". Alte tradiţii *289 sunt mai explicite: la algonquini ca şi în India, femeile au menstruaţie pentru a ispăşi o greşeală. Această feminizare a căderii morale o mai întâlnim atât în tradiţiile amerindiene, cât şi în cele persane, ale eschimoşilor, în tradiţiile rhodeziene sau melaneziene, alimentând şi mitul grecesc al Pandorei. Trebuie însă să insistăm serios asupra contrasensului sexual ce-ar putea rezulta din această feminizare a căderii. Krappe, după Bayle şi Frazer *290, socoteşte această sexualizare doar o lecţiune întârziată datorată unui teolog moralist, într-adevăr, precum am remarcat în legătură cu feminitatea lunară şi menstruală, simbolizarea feminoidă a căderii nu pare la origine aleasă decât din motive de fiziologie ginecologică, şi nu din motive de ordin sexual. A avut loc, în anumite culturi, o deplasare a fenomenului menstrual în direcţia unor consideraţii de morală sexuală. S-a substituit cunoaşterii morţii şi conştientizării angoasei temporale, în calitate de catastrofă fundamentală, problema mai anodină a „cunoaşterii binelui şi răului", care, puţin câte puţin, s-a sexualizat în mod grosolan. Această deviere înspre sexualitate a fost introdusă într-o perioadă relativ recentă, sub influenţa unui curent ascetic pesimist care pare să fi venit din India şi care s-a răspândit într-o mare parte a Orientului Apropiat înainte să ajungă în Occident. Ea se manifestă în orfism, în scrierile mileziene, în sfârşit în platonism. Biserica n-ar fi făcut altceva decât să moştenească prin Sfântul Augustin fobia sexuală a gnosticilor şi a manicheenilor *291. Această modificare — o banalizare, în fond — a schemei căderii originare într-o temă morală şi carnală ilustrează perfect dubla valenţă a numeroase teme psihanalitice, care sunt în acelaşi timp „sub" conştiente şi totodată indicatoare ale unui „supra" conştient — o schiţă metaforică a marilor concepţii filosofice. E probabil, de pildă, ca emblema cosmologică a şarpelui, ale cărei bogate semnificaţii *292 le vom studia la vremea lor, legată prin simbolismul ei ciclic de lună şi de menstruaţie, să fi fost banalizată datorită formei sale alungite uşor asimilabilă cu o temă falică şi pur sexuală. Explicarea mecanică a menstruaţiei ca viol primordial întăreşte şi mai mult implicaţiile sexuale ale acestui simbol, şi engrama căderii se trezeşte banalizată şi limitată la un incident

carnal, singularizat, şi care se îndepărtează astfel de sensul ei arhetipal primitiv privind destinul de muritor al omului. Poate că trebuie să vedem în acest proces o eufemizare a morţii, transferată de la un arhetip de tip jungian, deci colectiv, la un incident traumatizant de tip freudian, deci pur individual. Feminizarea căderii ar fi în acelaşi timp eufemizarea ei. Teroarea de nestăvilit provocată de Prăpastie s-ar minimaliza într-o uşoară teamă de împerechere şi de vagin.

108

Eufemizarea, constitutivă imaginaţiei *293, după cum vom vedea, e un procedeu pe care toţi antropologii *294 l-au remarcat şi al cărei caz extrem e antifraza în care o reprezentare e şubrezită prin împopoţonarea cu numele sau cu atributul contrariului său. în germană ca şi în franceză, prostituată se eufemizează în „fată" sau în „fecioară"; în mitologia greacă Eriniile sunt înlocuite de Eumenide; bolile mortale sau grave sunt universal eufemizate, epilepsia, lepra, variola devenind, de pildă, în franceză ***haut mal***, ***beau mal***, ***benediction***. Însuşi cuvântul „moarte" e înlocuit cu o mulţime de eufemisme, şi departe de-a fi întotdeauna Cârna, divinităţile morticole se transformă în fetişcane ochioase şi seducătoare: fiicele Marei, seducătoare şi dănţuitoare, frumoasa Calypso din legenda lui Ulise, zânele din legendele nordice, chipeşul Râvana din ***Râmâyana*** *295. Or, această eufemizare a timpului ucigător, această schiţă de antifrază să nu fie oare unul dintre elementele supradeterminante ale banalizării căderii, o motivare a sexualizării ei? Am avea de-a face aici cu o mişcare inversă celei studiate de Rougemont în legătură cu legenda lui Tristan *296. ***Amabam amare***, doctrina dragostei pure, se bazează efectiv pe-un ***amor fati*** şi chiar pe-o „dragoste de moarte", dar, printr-o contaminare reciprocă, se schiţează eufemizarea morţii, care ne îndreaptă spre un regim al reprezentării imaginare cu totul diferit de cel studiat acum: eufemizarea Destinului, prin erotism, e deja o tentativă cel puţin verbală de stăpânire a primejdiilor timpului şi morţii, se află deja pe calea unei răsturnări radicale a valorilor imaginii. Aşa cum sugerează profund tradiţia creştină, dacă răul s-a introdus în lume prin sexul feminin tot femeia e cea care are puterea asupra răului şi poate strivi şarpele. Vom relua peste câteva pagini aprofundarea acestei răsturnări a valorilor; să ne mulţumim deocamdată a sublinia că sistemele de imagini care lasă mult loc schemei căderii sunt întotdeauna pe calea eufemizării: fie la valentinieni, la Origene. la neoplatonicieni, ca şi la pseudo-clementini, răul, prin cădere şi armonicile sale morale, devine, de regulă, prin vreuna din laturile sale, un auxiliar al Binelui, deviind dualismul strict, ***Regimul Diurn***, spre o teorie a contrariilor de tip hegelian, în care noaptea joacă un rol pozitiv *297. Ne mai rămâne, înainte de-a încheia această primă parte consacrată ***Feţelor timpului***, să examinăm această eufemizare schiţată a prăpastiei şi a căderii pe care-o

constituie, într-o remarcabilă continuitate freudiană, carnea sexuală şi carnea digestivă.

***

De la Freud *298 încoace se ştie explicit că lăcomia la mâncare e legată de sexualitate, bucalul fiind emblema redusă a sexualului. Descoperim, în

109

anecdota cu Eva care muşcă din măr, imagini care ne trimit la simbolurile animalului devorator, dar interpretăm anecdota ţinând seama şi de legătura freudiană între pântecele sexual şi pântecele digestiv. Ascetismul e nu numai cast, dar totodată cumpătat şi vegetarian. Consumarea cărnii de animal e întotdeauna conexată ideii de păcat sau cel puţin de interdicţie. Interdicţia din *Levitic* relativă la sângele menstrual e urmată, după câteva versete, de-o interdicţie relativă la consumarea sângelui: „Căci sufletul cărnii e în sânge" *299. Nerespectarea acestei interdicţii e cea care ar fi provocat a doua catastrofă biblică, potopul *300. În *Bundehesh* *301, sexualitatea şi consumarea cărnii sunt asociate într-un mit ciudat: Ahriman, Răul, e bucătarul regelui Zohak şi ispiteşte primul cuplu uman făcându-l să mănânce carne. De unde ia naştere obiceiul de a vâna şi, paralel, folosirea veşmintelor, întrucât primul bărbat şi prima femeie îşi acoperă goliciunea cu pielea animalelor ucise. Vegetarianismul se află asociat cu castitatea: măcelărirea animalului îl face pe om să-şi dea seama că e gol. Căderea e aşadar simbolizată prin carne, fie prin carnea care se mănâncă, fie prin carnea sexuală, marele tabu al sângelui unificându-le. De atunci temporalul şi carnalul devin sinonime. Are loc o trecere evolutivă de la speculativ la moral. Căderea se transformă în chemare a prăpastie! morale, ameţeala în ispită. După cum notează Bachelard *302, cuvântul prăpastie nu e un nume de obiect, e un „adjectiv psihic", la care vom adăuga că e chiar un verb moral. Şi prăpastia riscă să compună armonici empedocleene şi, ca la Baader, să se preschimbe în ispită, „în chemare a prăpastie!" *303. La Baader căderea nu e numai destin, ci se exteriorizează şi devine carnală. Pântecele e într-adevăr microcosmosul eufemizat al prăpastiei.

Bachelard citează în altă parte *304 un pasaj din *W. Shakespeare* de V. Hugo în care pântecele în general e considerat „un burduf de vicii". Psihanaliza *305 poetului vine să confirme rolul negativ pe care-l joacă la Hugo cavitatea, pântecele sau canalul de scurgere. E vorba de faimosul canal din romanul *Les Miserables*, pântece al oraşului unde se cristalizează imaginile de dezgust *306 şi de groază, „polip tenebros, întortocheat... de unde pornesc ciumele... bot de balaur împroşcând duhorile iadului asupra oamenilor" *307. Curtea Miracolelor, în *Notre-Dame de Paris*, e canalul de scurgere al capitalei, idem în *Les*

Travailleurs... curtea infectă şi viermănoasă de la Jacressarde. În toată opera lui Hugo străfundurile mizeriei morale fac apel la simbolismul cloacei, al spurcăciunii şi la imaginile digestive şi anale. Labirintul, conform izomorfismului teriomorf al imaginilor negative, are tendinţa să se însufleţească, devenind Balaur sau „miriapod lung de cincisprezece picioare". Intestinul, acest viu canal de scurgere, se alătură

110

imaginii Balaurului mitic şi devorator într-unul din capitolele romanului *Les Miserables*, intitulat *L'Intestin de Leviathan*, sălaş al păcatului, burduf de vicii, „aparat digestiv al Babilonului". *L'Homme qui rit* reia pe contul său izomorfismul anal al prăpastie!, canalul e descris aici ca un „maţ răsucit", iar romancierul, pe deplin conştient de temele imaginare care-l duc cu sine, notează: „toate măruntaiele sunt răsucite", în sfârşit, dacă trecem de la roman la poezie *308, vedem fluviul infernal, simbol al celei de-a doua puteri a apei negre şi nefaste, asimilat cu „canalul de scurgere Stix în care se revarsă veşnica spurcăciune".

Mirosul cuplat cu coenestezia are darul să amplifice caracterul nefast al imaginilor intestinului-prăpastie. Cuvântul miasmă, scrie Bachelard *309, este o onomatopee mută a dezgustului. Inconvenientele carnale se află deja în carne ca o răscumpărare imanentă a greşelii. Atunci se ivesc în imaginaţie toate epitetele urât mirositoare: „înăbuşitor", „împuţit", „pestilenţial", în acest izomorfism al dezgustului se află toate nuanţele ruşinii şi mârşăviei pe care literatura exegetică le atribuie lui Beelzeboul, pe care *Vulgata* l-a transformat în Beelzeboub *310, dar care la origine, după Langton *311, ar proveni din ebraicul ***zebel*** şi ar însemna „Prinţul spurcăciunii". Pântecele sub dublul său aspect, digestiv şi sexual, e deci un microcosm al prăpastie!, e simbolul unei căderi în miniatură, e deopotrivă indicativul unui dublu dezgust şi al unei duble morale: cea a abstinenţei şi cea a castităţii.

111

Într-o perspectivă freudiană se pare că în stadiul fixaţiei bucale se pot deosebi două faze: prima corespunde suptului şi înghiţitului labial, cea de-a doua vârstei dentare, când se muşcă. Vom insista aici asupra faptului că valorificarea negativă a pântecelui digestiv şi a mestecatului e legată de-stadiul cel mai evoluat care e muşcatul. Am sugerat deja cu privire la arhetipul căpcăunului că traumatismul provocat de creşterea dinţilor, traumatism ineluctabil, dureros şi mai brutal decât înţărcatul, întăreşte negativitatea muşcatului. Pe de altă parte, valorificarea negativă a cărnii apărând în mitologie ca un fenomen tardiv, pe substratul unor elemente de raţionalism moral, e firesc ca muşcatul să fuzioneze cu fobia pântecelui digestiv. Bachelard confirmă acest punct de vedere atunci când, reluând teza lui Jung, declară că „înghiţirea nu e o adevărată nenorocire" *312 şi n-are decât un aspect negativ. Nu vom reţine aşadar din aceste constelaţii peiorative decât înghiţirea nefastă, muşcatul mai mult sau mai

puţin sadic, în care botul dinţat al monstrului animal vine să întărească spaima de prăpastie, rezervând pentru mai târziu imaginile valorificate pozitiv *313. Nu numai că pântecele nefast e înarmat cu o gură ameninţătoare, dar mai e şi-un labirint strâmt, o strunga dificilă, şi tocmai prin aceste armonici angoasante se diferenţiază de desfătările suptului şi ale simplei înghiţiri. Aşa e conceput iadul amanţilor

111

de către W. Blake, ca un „vârtej" format de-un intestin şerpuitor *314. Bachelard citează, în sfârşit, un remarcabil text al lui Michel Leiris *315, care rezumă în intuiţia sa poetică izomorfismul dintre animalizare, cădere, groază labirintică, apă neagră şi sânge, într-un coşmar având drept schemă coborârea, poetului i se pare că striveşte „nişte animale rănite, cu un sânge foarte roşu şi ale căror maţe alcătuiau urzeala unui covor moale... în interiorul venelor mele circulă ancestral fluviul roşu care însufleţea masa tuturor acestor animale hăituite". Acest pântece însângerat şi interiorizat e tot un pântece digestiv, întrucât această carne e „carne de măcelărie" şi antrenează după sine imaginea intestinală care ne dezvăluie conţinutul ei: „Un nesfârşit râu din muşchi de vită şi din legume nefierte curgea...". Regăsim aici simbolismul carnal complet, axat pe tubul digestiv, care ne trimite spre semnificaţii anale ce nu-i scapă poetului: „Tubul tău digestiv e cel care face să comunice gura ta, de care eşti atât de mândru, cu anusul tău, de care ţi-e ruşine, săpând de-a lungul întregului tău trup o întortocheată şi lipicioasă tranşee". La rigoare, şi în mod cu totul secundar, putem recunoaşte în aceste imagini simbolismul intimităţii şi al casei, aşa cum face Bachelard *316, dar ni se pare că ceea ce precumpăneşte înainte de toate asupra aspectului de „moliciune" al aventurii interioare, în pofida eufemizării carnale şi a intimismului corporal, e tenta sumbră a marilor arhetipuri ale fricii. Dacă tubul digestiv e într-adevăr axa dezvoltării principiului plăcerii, el e totodată, în noi, reducţia microcosmică a Tartarului tenebros şi a meandrelor infernale, e abisul eufemic şi concretizat. Gura dinţată, anusul, sexul feminin, supraîncărcate cu semnificaţii nefaste de către traumatismele care diversifică în cursul ontogenezei sadismul *317 în cele trei varietăţi ale sale, sunt realmente porţile acelui labirint infernal în miniatură pe care-l constituie interioritatea tenebroasă şi sângeroasă a trupului.

***

În rezumat şi în concluzia capitolelor pe care le-am încheiat, putem spune că un izomorfism continuu leagă o întreagă serie de imagini disparate la prima vedere, dar a căror constelaţie îngăduie determinarea unui regim multiform al angoasei faţă de timp. Am văzut succesiv timpul luând înfăţişare teriomorfă şi chipul agresivităţii căpcăunului, apărând

simultan ca însufleţit tulburător şi ca devorator terifiant, simboluri ale animalităţii ce ne duc cu gândul fie la aspectul irevocabil trecător, fie la negativitatea nesăţioasă a destinului şi a morţii. Angoasa în faţa devenirii ne-a apărut apoi drept pricină a proiectării de imagini nictomorfe, cortegiu de simboluri sub semnul tenebrelor, în care bătrânul orb se îmbină cu apa neagră şi, în sfârşit, în care întunericul se oglindeşte în sânge, principiu al vieţii a cărui epifanie e mortală şi coincide la femeie, în fluxul menstrual, cu moartea lunară a astrului nopţii. La acest nivel am constatat că feminizarea simbolismului nefast constituie schiţa unei eufemizări care se va manifesta din plin când cea de-a treia schemă terifiantă, cea a căderii, se va reduce la microcosmosul căderii în miniatură, a căderii interioare şi coenestezice sub dubla ei formă sexuală, și digestivă. Transfer datorită căruia atitudinea angoasă a omului în fata morţii şi a timpului va fi întotdeauna dublată de-o neliniște morală iscată de carnea sexuală şi chiar cea digestivă. Carnea, acest animal care vieţuieşte în noi, ne face întotdeauna să medităm asupra timpului. Iar când moartea şi timpul vor fi respinse sau combătute în numele unei dorinţe polemice de veşnicie, carnea, sub toate formele ei, mai ales cea menstruală care e feminitatea, va fi temută şi condamnată în postura ei de aliată secretă a temporalităţii şi a morţii. Totuşi, aşa cum miniaturizarea angoasei prin mijlocirea cărnii ne îngăduie să presupunem, vom vedea mai târziu că feminizarea eufemizantă se află deja pe calea unei izbăviri a imaginilor nocturne *318. Dar Regimul strict diurn al imaginaţiei se ţine în gardă faţă de seducţiile feminine şi se îndepărtează de acest chip temporal luminat de-un zâmbet feminin. E o atitudine eroică adoptată de imaginaţia diurnă şi, departe de-a se lăsa condusă până la antifrază şi la răsturnarea valorilor, ea măreşte hiperbolic aspectul tenebros, căpcăunic şi malefic al feţei lui Cronos, pentru a-şi spori duritatea antitezelor simbolice, pentru a-şi lustrui cu precizie şi eficienţă armele folosite împotriva ameninţării nocturne. Vom trece acum la studierea acestor arme de luptă împotriva destinului şi constituente victorioase ale *Regimului Diurn* al conştiinţei.

NOTE

1 Cf. Baudouin, Psychanalyse de V. Hugo, p. 202. Cf. supra, p. 34.

2 Cf. D. de Rougemont, L'amour ei VOccident, p. 34, 88. 157. Cf. J. Bedier, Le Roman de Tristan ei Iseut.

3 P. Guiraud, op. cir., p. 163.

4 Cf. P. Guiraud, Langage et versification d'apres l'aeuvre de P. Valery, p. 86 Cf. Reichard, Jakobson si Werth,Language and Synesthesia,în Word, V, nr. 2,1949, p. 226 şi urm.; cf. L6vi-Strauss, Langage et parente, în Anthrop. struct., p. 106 şi urm.

5 Din 60 de cărţi ale colecţiei pentru copii „Leş petits livres d' or", editura Cocopico" (Paris, 26 poartă numele unui animal; 28 din 50 în colecţia roses" etc.

6 Piaget, La Formation du symbole chez l'enfant, p. 188; cf. Mărie Bonaparte, Psychanalyse et anthropologie, p. 174.

7 Cf. Krappe, op. cit., p. 37.

8 Cf. L. Adam, Le Genre dans Ies diverses langues.

9 Cf. Brăal, an. în Mem. soc. linguist., Paris, voi. VII, p. 345.

10 Cf. infra, p. 131 şi urm., 31 1 şi urm.

11 Bochner şi Halpern, Application clinique du test de Rorschach, p. 62 şi urm

12 Krappe, op. cit., p. 36.

13 Jung, op. cit., p. 26; cf. Bastide, op. cit., p. 46.

14 Jung, op. cit., p. 173; cf. Job, XL, 10.

15 Jung, op. cit., p. 205.

16 Op. cit., p. 174; cf. P. Grimal, Dictionnaire de mythologie.

17 R. Bastide, Social, etpsychan., p. VII, cf. p. 38, 191, 194, 207, 278.

18 Cf. Bochner şi Halpern, op. cit., p. 60 şi urm.; cf. Rorschach, Psycho-diagnostic, p. 36—38; cf. Bohm, op. cit., I, p. 145; cf. Piaget, La Format. du simb., p. 325 şi urm.

19 Bachelard, La Terre et Ies reveries du repos, p. 56, 60.

20 Le fourmillement, furnicarea (n.t..

21 Cf. Filmul lui Dali-Bunuel, Câinele andaluz; cf. tabloul: Marele Masturbator

22 Bachelard, op. cit., p. 77.

23 Schlegel, Philo. de la vie, voi. I, p. 296; cf. Baudouin, V. Hugo, p. 141.

24 Cf. Langton, Demonologie, p. 216; Apoc., IX, 3 şi 7; XVI, 13.

25 Bachelard, op. cit., p. 270.

26 Bachelard, op. cit., p. 270. Cf. P. Ricoeur, Finitude et culpabilite, II, La symbolique du mal, p. 167 şi urm. (în franceză: chaos = haos, cahot = zgâlţâială, n.t.

27 Betcherev, op. cit., p. 221 şi urm. Cf. Kostyleff, op. cit., p. 72; Montessori, L'Enfant, p. 17, 22, 30.

28 Baudouin, op. cit., p. 198—199. 29Cf.op.cit.,ţ. 101.

30 Cf. op. cit., p. 1 13; cf. Jung, Libido, p. 183. Hugo, Legende des siecles, „L'Aigle du casque".

Cf. Malten, Das Pferd im Totenglauben (Jahr. deutsch. Archeol. Inst., voi. XXIX, 1914, p. 181 şi urm. Ţinem să subliniem că nu e vorba decât de un simbol.

33 Cf. op. c/r., p. 201.

Cf. op. cit., p. 197; cf. P. Grimal, Dictionnaire, articolul Erinii. Acestea sunt comparate şi cu nişte „câini" care-i hărţuiesc pe muritori. J5 Apoc., VI, 8. 36 Malten, op. cit., p. 126; cf. Eschil, Agamemnon, V, 1660.

37 Cf. Krappe, Genese des Mythes, p. 228.

38 Op. cit., p. 229.

39 Ibidem.

40 Jung, Ubido, p. 242 şi urm. 41 Cf.op.cit.,p.224.

42 Krappe, op. cit., p. 251.

43 Citat de Jung, op. cit., p. 349. Cf. P. Grimal, op. cit., articolul Hecate. „Ea apare vracilor şi vrăjitoarelor... sub forma a tot felul de animale: iapă, căţea, lupoaică etc."

44 Cf. Jung, op. cit., p. 272.

45 P. M. Schuhl, La Fabulation platonicienne, p. 75; cf. Ch. Picard, Le Cenotaplee de Midea, în Rev. Philolog., 1933, p. 341—354.

46 A/wc., IX, 17-19.

47 Rig Ved., VII, 77; cf. Soarele războinic Uitzilopochtli al vechilor mexicani, Soustelle, op. cit., p. 24, 64. Sudul e denumit „Uitzlampa": „partea cu spini".

48 Cf. Krappe, op. cit., p. 85.

49 II Rois, XVIII, 11.

50 Brihad-Arany. U pan., I, 1.

51 Cf. Piganiol, op. cit., p. 108, nota 6.

52 Cf. Soustelle, op. cit., p. 65-66.

53 Soarele binefăcător este hiperboreanul Apolo, care pare să fi fost impus culturilor subtropicale şi tropicale de către năvălitorii indo-europeni.

54 Cf. Sebillot, Folklore de France, II, p. 10-12.

55 Cf. Wolf, Deutsche Mărchen, p. 351,580.

56 Cf. Krappe, op. cit., p. 204.

57 Cf. Sebillot, op. cit., II, p. 207.

58 Cf. Eliade, op. cit., p. 181.

59 Cf. Eliade.op. cit., p. 182.

60 Cf. Krappe, op. cit., p. 205—206. Cf. P. Grimal, Dictionnaire, articolul Poseidon. Acesta e părintele calului Pegas şi al calului Areion.

61 Cf. Krappe, op. cit., p. 169.

62 Cf. Jung, Libido, p. 269. Privitor la „celeritas" (rapiditate, cf. Dumezil, Mitra-Varuna, p.

19 şi urm.

63 Cf. S. Reinach, Cultes, Mythes, Religions, voi. V, p. 124.

64 Cf. Jung, Libido, p. 267, şi Horace, Ode, I, 34—37: „tonantes equos".

65 Dontenville, Myth. franc., p. 154.

66 Cf. Dontenville, op. cil., p. 156—157.

67 Cf. Dontenville, op. cit., p. 158. în contextele folclorice amerindiene, americane şi africane, unde aspectul teriomorf e valorificat foarte negativ, S. Comhaire-Sylvain (Leş Contes haitiens depistează de asemenea insolita valorificare pozitivă a calului (!I, p. 159—212. Calul Domangage din basmul haitian pare să fie tipul de cal benefic, când înţelept sfătuitor, când mijloc magic de locomoţie. şi care îngăduie frumoasei Gamarissel şi fratelui său Dianacoue să învingă toate piedicile. în pofida acestei eufemizări a lui Domangage, păstrează totuşi caracterele meteorologice tradiţionale ale calului mitic demon al furtunii: „Dianacoue în tot timpul drumului golea burta calului care înfuleca vânt spre a-şi înlocui măruntaiele"; cf. Op. cit., II, p. 10.

68 Cf. Dontenville, op. cit., II, p. 156.

69 Cf. infra, p. 150.

70 Cf. Renaud de Montauban, 6dit. F. Castets, 1906. Cf. Dontenville, op. cu p. 162-163.

71 Cf. Dontenville, op. cit., p. 165.

72 Cf. supra, p. 47.

73 Cf. R. Lowie, Manuel d'anthrop. culturelle, p. 55—65. Totuşi se pare că, începând din paleolitic, calul şi bovinele (boul, bizonul figurează corelativ în iconografia cavernelor; mai mult, Leroi-Gourhan a arătat statistic că în cuplajul animalelor pe pereţii cavernelor „calul e, prin excelenţă, elementul complementar al cuplajelor, întrucât totalizează şapte din douăsprezece teme de cuplaj" (Repartition et groupement des animaux dans l'art parietal paleolithique, în Bull. soc. prehist. franc., voi. LV, fasc. 9, p. 517.

74 Cf. „ghen" din limba chineză, pământ.

75 Cf. Krappe, op. cit., p. 86.

76 Cf. H. Zimmer, Mythes et sytnboles dans l'art et la civilisation de l'Inde, p. 71; cf. Krappe, op. cit., p. 82.

77 Cf. Krappe, op. cit., p. 87.

78 Cf. P. Grimal, op. cit:. „Putea să îmbrace forma care-i plăcea: când cea de taur, când cea de balaur".

79 Cf. Krappe, op. cit., p. 201.

80 Cf. Dontenville, op. cit., p. 135. Cf. L. Dumont, La Tarasque, p. 105.

81 Cf. Dontenville, op. cit., p. 138.

82 Cf. Eliade, Trăite, p. 85-88. Rig Veda, II, 34-2; VII, 56-9. 83Ar. Veda.XII, 1,6.

84 Cf. Eliade, op. c j/., p. 88.

85 Krappe, op. d;., p. 73.

86 Eliade, Trăite, p. 84.

87 Langton, op. cit., p. 229.

88 Isaîe, XIII, 21, şi XXXIV, 14.

89 Cf. supra,, f. 73.

90 Langton, op. cit., p. 50.

Privitor la Azazel şi la Ţapul ispăşitor, cf. Langton, op. cit, p. 53 şi urm. Putem găsi aceeaşi teriomorfie demoniacă în mitologia indienilor Aymara şi Kicua, care au la rândul lor un demon cal şi vampir. „Kiciri", un demon pisică, un demon cornut ,,Ancacu", un diavol acvatic etc. Cf. Metraux, Contribution aufolklore andin, în Journ Soc. American, XXVI, 1934, p. 72-75.

Bachelard, La Terre et Ies reveries du repos, p. 62.

93 Cf. Adler, op. cit., ci. p. 52, 150, 163, 176. Cf. Madeleine Ganz, La Psychologie d'A. Adler et le developpement de l'enfant.

94 Bachelard, op. cit., p. 62—63; cf. p. 277.

95 R. Char, A une serenite crispee.

96 Cf. articolul P. Germain şi P. Bugnardin, Rev. frânt, psychan., 1928,1934.

97 Bastide, op. cit., p. 57.

98 Cf. Jung, Ubido, p. 90.

99 Bachelard, Rev. repos., p. 194-196.

100 Cf. Desoille, op. cit., p. 94.

101 Michee, I, 8.

102 Langton, op. cit., p. 51.

103 Cf. Grimal, op. cit., articolele Mormo, Mormolyce. „Lupoaica Mormolyce e, ca şi Mormo, un demon feminin cu care erau amenințaţi copiii. Era acuzată că-i muşcă pe copiii neascultători... şi că-i lasă şchiopi. Trecea drept cea care l-a alăptat pe Acheron...".

104 Cf. Krappe, op. cit., p. 226; cf. O. Gruppe, Griechische Mytholog., p. 769.

105 Cf. Grimal, op. cit., articolul Dis Pater, „Părintele Bogăţiilor e un zeu al lumii subterane... de foarte timpuriu identificat cu Pluton...".

106 Cf. Krappe, op. cit., p. 173.

107 Cf. Gorce şi Mortier, Hist. gener. des religions, I, p. 218. Privitor la zeul „câine" al

vechilor mexicani: „Xolotl", călăuza sufletelor în iad; cf. Soustelle, op. cit., p. 54.

108 Cf. Harding, Mysteres de lafemme, p. 228; cf. Grimal, op. cit., articolul Hecate.

109 M. Bonaparte, Psych. anthr., p. 96.

110 Cf. Krappe, op. cit., p. 135-136.

111 Cf. Boisacq, Dictionnaire etymologique de la langue grecque.

112 Cf. Zimmer, op. cit., p. 42.

113 Cf. Senard, Le Zodiaque, p. 148; cf. infra, p. 302.

114 Cf. Krappe, op. cit., p. 110,134. Vechii mexicani îşi reprezentau pământul sub forma unei făpturi monstruoase cu fălcile larg deschise, Tlaltecutli, „Domnitorul Pământului". E cel care înghite soarele la asfinţit, ca şi sângele celor jertfiţi. Călăreşte pe-un crocodil gigantic, Cipactli, plutind în apele primordiale. Cf. Soustelle, oc., p. 34.

115 Cf. Eliade, Trăite, p. 136; cf. Rig Veda, 1,1115-5, şi II, 38-l-6.

116 Cf. Granet, Pensee chinoise, p. 104, şi Tchouang Tseu, CXLIII, p. 383.

117 Cf. Rig Veda, I, 248, şi Br. Upanishad, I, 3-1.

118 Citat de Jung, Ubido, p. 270.

119 Krappe, op. cit., f. 132.

120 Dontenville, op. cit., p. 117.

121 Cf. op. cit., p. 129.

122 Op. cit., p. 119-120.

123 Op. cit., p. 126.

124 Cf. Zimmer, op. cit., p. 202, şi figura 68, p. 177: „Kali devorafoarea", p. 204.

125 Bachelard, Lautreamoni, p. 10, 20, 27 şi urm. <26 Baudouin, V. Hugo, p. 71.

127 Baudouin, op. cit., p. 94—95; cf. Huguet, Metaphores et comparaisons dans ioeuvre de V. Hugo, l, p. 216 şi urm.

128 S. Comhaire-Sylvain, Leş Contes haitiens, voi. I, p. 248 şi urm.

129 Cf. Malraux, Saturne.

130 Citat de Beguin, Le reve chez Ies romantiques allemands, II, p. 140.

131 Bolim, Trăite, I, p. 168; cf. Bochner şi Halpen, op. cit., p. 81 şi urm

132 Bochner şi Halpen, op. cit., p. 94.

133 Rorschach, op. cit., p. 20.

134 Citat de Bohm, op. cit., I, p. 169. 135Bohm,0p.cH.,p. 170.

136 Peter Mohr, în Psychialrie und Rorschach'schen Formdeut. Versucf p. 122-133.

137 Desoille, op. dt.,p. 72,158.

138 Desoille, op. cit., p. 159.

139 Bachelard, La Terre et...repos, p. 76.

140 Cf. Lucrece, De Nat., V, 973-974. Cf. şi Stace, Theb., IV, 282, şi Manilius, 1,66; Talmud, Avoda Sara, fila a 8 a.

141 Cf. Krappe, op. cit., p. 161.

142 Cf. Sebillot, op. cit., I, p. 143; II, p. 132-134.

143 Cf. d'Arbois de Jubainville, Le Cycle mythique irlandais, p. 104.

144 Eliade, Trăite, p. 143; cf. infra, p. 285 şi urm. Referitor la Sf. loan cf. J.-P. Bayard, Le Feu, cap. XIX, p. 235 şi urm.

145 Eliade, op. cit., p. 163.

146 Q Grimal, op. cit., articolul Nyx: „... ea e fiica Haosului... îşi are lăcaşul în extremul vestic".

147 Bachelard, Rev. repos, p. 76; cf. p. 175.

148 Citat de M. Davy, op. cit., p. 100.

149 între câine şi lup (n.t..

Cf. G. Durând, articol, în Mercure de France, aug. 1953.

151 Bachelard, op. cit., p. 194.

152 Cf. Bachelard, op. cit., p. 27 şi urm.

153 Bachelard, op. cit., p. 27.

154 Conferinţă ţinută la Praga în 1947, citată de M. Bonaparte, Mythes de guerre, P 145. Cf. Hitler, Mein Kampf, I, cap. 11.

155 Cf. Baudouin, Triomphe du heros, p. 230. „Musulmanii sunt pentru creştini ceea ce e Troia pentru greci, ceea ce redutabila genune a inconştientului e pentru conştiinţa limpede."

156 Dontenville, op. cit., p. 206.

157 Dontenville, op. cit., p. 209.

158 Cf. Barbe-Bleu. E foarte semnificativ faptul că în tema mitică a „Consor-l ammal sau a demonului deghizat", analizată de S. Comhaire-Sylvain (op. cit., II, p. 122,125, personajul nefast capătă fără excepţie trăsăturile teriomorfe sau cele ale lui Barbă-Albastră: prinţ turc (Bretania de Jos sau maur (Portugalia.

159 G. Dieterlen, Religion dea Bombară, p. 39—40.

160 Cf. A. Rosenberg, Le mythe du XXC siecle, p. 20, 43, 47.

161 Cf. M. Davy, op. cit., p. 168.

162 Cf. E. Huguet, Metaph. et comparaisons dans l'ceuvre de V. Hugo. 1. cap. V, p. 216.

163 Cf. Ch. Baudouin, La deCbuverte de la personne, p. 10, 16, 24.

164 Lela, Contes defees, p. 13 — 14, 41.

165 Le"ia, op. cit., p. 67.

166 Cf. supra, p. 22.

167 Cf. Adelbert von Chamisso, Peter Schlemihl; R. Char, A une serenite crispee şi H. Michaux, Mon roi.

168 Cf. Van Eyck, Portrait d'Arnolfmi et de safemme, N. Gallery, Londra. Cf. Cocleau, Le sang d'un poete; cf. O. Wilde, Le Portrait de Dorian Grey.

169 Cf. Soustelle, op. cit., p. 29.

170 Cf. Bachellard, L'Eau et Ies reves, p. 137.

171 Dontenville, op. cit., p. 133.

172 Cf. Bachelard, op. cit., p. 138; cf. M. Bonaparte, E. Poe, etude psychanalytique.

173 Bachelard, op. cit., p. 65, 75—76, 122. Referitor la mlaştină, smârc la Spitteler, cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 211.

174 Bachelard, op. cit., p. 79. Fragment 68, Heraclit, citat.

175 Cf. Bachelard, op. cit., p. 66.

176 Cf. Bachelard, op. cit., p. 140-144.

177 Cf. S. Dali, Leş Pendules molles.

178 Cf. Eliade, Trăite, p. 183; Krappe, op. cit., p. 330; cf. Granet, Pensee chinoise,p. 135,356-357.

179 E. Poe, Histoires extraordinaires.

180 Dontenville, op. cit., p. 134 şi urm. Cf. F. d'Ayzac, Iconographie du Dragon (Revue d'Art Chretien, 1864, p. 75-95, 169-194, 333-361; cf. L. Dumont, op. cit., p. 190 şi urm., 209 şi urm.

181 De la mâcher = a mesteca şi la croate = coajă, crustă (n.t..

182 Dontenville, op. cit., p. 143. Cf. Dumant, op. cit., p. 155 şi urm., 164 şi urm., 197.

183 Cf. Dontenville, op. cit., p. 145—153; cf. Granet, Danses et Ugendes de la Chine ancienne, II, p. 554.

184 Cf. Grimal, op. cit., articolul Echidna. Lecţiunea scită a mitului „femeii-şarpe" este un bun exemplu de eufemizare, aşa cum Melusine e strămoşul eponim al Lusignanilor, Scythes, fiul Echidnei, e strămoşul sciţilor.

185 Jung, Libido, p. 174; cf. Berger de Xivrey, Traditions teratologiques, p 60 si urm., 122 si urm.

186 Apoc., XII, 7-9; Isaîe, LI, 9; Ps., LXXXIX, 10; Job., XXVI, 12-13, IV, l' Ezechiel. XXIX, 2, XXXII, 7 etc. Privitor la legătura dintre Balaur şi feminitate la K Spitteler, cf. Baudouin, Le triomphe du heros, p. 207 şi urm.

187 Cf. Isaie, XXVII, l, şi Apoc. XXIII, 1.

188 Citat de Bachelard, L'Eau el Ies reves, p. 89.

189 Bachelard, op. cit., p. 124- 125.

190 Cf. Baudouin, Analyse des reves, p. 89. Cf. basmul Batlaping povestit de S Comhaire-Sylvain (op. cil., I, p. 51, în care e descris un „iad acvatic" al cărui rege e căpcăunul Dimo.

191 Cf. Baudouin, V. Hugo, p. 147; cf. Leş Travailleurs de la mer, I, cap. VI.

192 Bachelard, L'Eau et Ies reves, p. 1 14.

193 Bachelard, op. cit., p. 1 15- 1 17.

194 Claude Debussy (n.t..

195 Cf. Eliade, Trăite, p. 169.

196 Cf. Bachelard, op. cit., p. 1 16.

197 Cf. G. Dieterlen, op. cit., p. 66.

198 Cf . Krappe, op. cit., p. 1 14- 1 16.

199 Cf. R. Lowie, op. cit., p. 94.

200 Cf. supra, p. 90.

201 Cf. Bachelard, L'Eau et Ies reves, p. 120-121.

202 Dieterlen, op. cit., p. 59.

203 Cf. P. Grimal, Dictionnaire, articolele Narcisse, Acteon. Tema „dublului" e într-adevăr subordonată legendei lui Acteon: Centaurul Chiron modelează o statuie cu înfăţişarea lui Acteon spre a-i consola pe câinii deznădăjduiţi de a-şi fi devorat stăpânul.

204 Eliade, Trăite, p. 145; cf. Bachelard, L'Eau et Ies reves, p. 1 1 1 .

205 Cf. Eliade, op. cit., p. 148. Pentru mexicani, luna e fiul lui Tlaloc, zeul apelor; cf. Soustelle, op. cit., p. 26 şi urm.

206 Rig Ved., I, 105- 1'.

207 Eliade, op. cit., p. 145-148.

208 Cf. intra, p. 286 şi urm.

209 Eliade, op. cit., p. 142.

Cf. Eliade, op. cit., p. 155; Krappe, op. cit., p. 1 16; Harding, op. cit., p. 37.

211 Cf. Dante, Paradisul, III, p. 56-57.

212 S6billot, Folklore, I, p. 38 şi urm.

213 Matt., IV, 25; XVII, 15; cf. Ps., XCXI, 6.

215 Cf. Krappe, op. cit., p. 119. 15

216 Cf. Eliade, op. cit., p. 147. Krappe, op. cit., p. 105; cf. S. Icard, La Femme pendant la periode

217 Harding, op. cit., p. 63;

218 cf. Krappe, op. cit., p. 108. in textul original: lunee (n.t.. Saintyves, Leş Saints succeseurs des dieux.

219 Citaţi de Eliade, op. cit., p. 150-151.

220 Cf. Eliade, op. d»., p. 151.

221 Cf. Krappe, op. cit., p. 107.

222 Cf. supra, p. 102 şi urm.

223 Cf. Harding, op. cit., p. 63.

224 Cf. Leş Caprices, edit. Hazan, 1948.

225 Cf. L. Cellier, L'Epopee rotnantique, p. 176.

226 Cf. Baudouin, V. Hugo, p. 132-134.

227 Baudouin, op. cit., p. 136.

228 Cf. Damourette, Des mots ă la pensee, I, 306 şi 308, p. 365-367, şi Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 208 şi urm. Leroi-Gourhan (Repartition et groupements des animaux dans l'art parietal paleol., op. cit., p. 521 remarcă faptul că „63 de reprezentări feminine din 89, adică mai mult de 2/3, sunt asociate cu figuri animale". Din 46 cazuri de asociere, în 32 e vorba de cal şi în 27 de bizon, „gruparea normală, reprezentată prin 2/3 din cazuri, e aşadar: reprezentări feminine-cal, reprezentări feminine-bizon, reprezentări feminine-bizon şi cal...".

229 Cf. concepţia perseverentă a inferiorităţii sexului feminin în toate dualismele: pitagoreic, platonician, valentinian şi gnostic, elkasait etc. Cf. Simone Petrement, Le Dualisme chez Platan, Ies Gnostiques et Ies Manicheens, p. 207, nota 101.

230 Cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 36—50.

231 Baudoin, V. Hugo, p. 137. Cf. Escholier, Victor Hugo artiste, p. 64.

232 Păianjen, în Ib. fr. (n.t..

233 Citat de Baudouin, V. Hugo, p. 138.

234 Citat de Baudouin, op. cit., p. 137.

235 Baudouin, op. cit., p. 137.

236 Cf. Rank, Traumatisme de la naissance, p. 30 şi urm. La vechii mexicani păianjenul e animalul emblemă al zeului Infernului de Nord Mictlantecutli, cel ce poartă în spinare „Soarele negru", patronul zilei „câine", al cincilea stăpân al nopţii. Cf. Soustelle, op. cit., p. 55 şi urm. Cf. supra, p. 105. Cf. rolul important pe care-l joacă „Femeia-păianjen", bunica gemenilor războiului, în mitologia Hopi. Cf. DOD Talayesva, Soleil Hopi, Apendice A, p. 425 şi urm.

237 Cf. Poemele lui Hugo: La chauve-souris, Ce que dit la bouche d'ombre, La rose de

l'infante; cf. de asemenea: Baudelaire, Fleurs du Mal, LXXIII, XXX etc.

238 Cf. Baudouin, op. cit., p. 142. j

239 Cf. Baudouin, op. cit., p. 143. *

240 Scylla, al cărei pântece e înarmat cu şase maxilare de câini, ca şi Hidra, sunt amplificări mitologice ale caracatiţei. Cf. Grimal, op. cit., articolele Scylla, Hydre de Lerne. Toţi aceşti monştri sunt nişte Balauri.

241 în franceză, la chevelure (n.t..

242 Cf. infra,p. 315 şi urm.

243 Odiseea, VII, 198. l

244 Cf. Eliade, Images et Symboles, p. 149. Cf. P. Ricoeur, op. cit., p i44' | conceptul de „serv-arbitru".

245 Cf. Desoille, op. cit., p. 161.

246 Cf. infra, p. 160, şi Eliade, Images et Symboles, p. 133.

247 Eliade, op. cit., p. 134,138.

248 Cf. op. cit., p. 138.

249 Cf. II, Samuel, XXII, 6,Ps., XVIII, 6; CXVI, 3-4; Osee, VII, 12; i XII, 13; XVII, 26; XXIII, 3; Luc., XIII, 16. 250' Eliade, op. cit., p. 151.

251 Cf. Harding, op. cit., p. 114.

252 Referitor la izomorfismul părului şi al legăturilor, al lanţurilor, cf. basiij. : chiliene şi dominicane relatate de S. Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 231.

253 Levitique, XV, 19-33.

254 Dieterlen, op. cit., p. 65.

255 Dieterlen, op. cit., p. 64. Cf. infra, p. 151.

256 Cf. Harding, op. cit., p. 64—66.

257 Harding, op. cit., p. 70.

258 Op. cit., p. 72.

259 Poe, Aventures de Gordon Pym, p. 47; cf. M. Bonaparte, Ed. Poe, p. 418.

260 Bachelard, L'Eau et Ies reves, p. 89.

261 Cf. supra, p. 97, şi Harding, op. cit., p. 63.

262 James, Precis, p. 500; cf. articolul din Mind (1884, „La theorie de l'Emolion".

263 Przyluski, La Grande De'esse, p. 195. Cf. P. Ricoeur, op. cit., p. 39, Le Symbolisrne de la tache.

264 Przyiusfcj Op cit ^ p i96; cf Zimmer, op. cit., p. 202. Ar trebui studiat şi demonul feminin al semiţilor, Lilith, al cărui nume vine de la rădăcina „lai lah", noaptea, descris în literatura

rabinică drept posesor al unui păr lung. Cf. Langton, op. cit., p. 56,82.

265 M. Bonaparte, Psych. anthr., p. 99.

266 Dieterlen, op. cit., p. 16; cf. p. 39.

267 Dieterlen, op. cit., p. 18.

268 Dieterlen, op. cit., p. 18, nota 1.

Referitor la rană ca simbol al disarmoniei, cf. Jung, Leş Types psycholo-. P- 79, şi Libido, p. 227, 278,270,283. 0 Bachelard, L'Airet Ies songes, p. 105, 110-111,120. 71 Cf. Betcherev, op. cit., p. 72, şi M. Montessori, L'Enfant, p. 20—22.

Montessori, op. cit., p. 21. 273 Bachelard, op. cit., p. 108.

Cf. Eliade. Trăite, p. 218. La vechii mexicani a te naşte însemna a coborî cer. Cf. Soustelle, La Pensee cosinologique des anciens Mexicains, p. 11; cf. Don Talayesva, op. cit., p. 2.

276 Desoille' Exploration, p. 152.

277 Cf- Bachelard, La Tern et Ies reveries de la volante, p. 350,400. Bachelard, op. cit., p. 353.

278 Bachelard, op. cit., p. 344—346; Desoille, op. cit., p. 153.

279 Cf. Diel, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, p. 64 şi urm. si M. Bonaparte, Psych., p. 99.

280 Cf. Bachelard, p. 36l-366.

281 Cf. Soustelle, La Pensee cosmologique des anciens Mexicains, p. 55—62

282 Henoch., VI, 1; VII, 2; IX, 11; cf. Apoc., IX, 1.

283 Langton, op. cit., p. 217.

284 Cf. Krappe, op. cit., p. 287.

285 Cf. Langton, op. cit., p. 144,147.

286 Citat de Krappe, op. cit., p. 288—290.

287 Cf. Van Genepp, Myth., p. 79; Krappe, op. cit., p. 294.

288 Gen. III, 16.

289 Cf. Krappe, op. cit., p. 293.

290 Citaţi de Krappe, op. cit., p. 297. Pentru majoritatea primitivilor, căderea sau catastrofa diluvială e provocată mai curând de-o poluare ginecologică decât de-o greşeală sexuală. Cf. Metraux, Histoire du monde..., p. 517. Pentru membrii comunităţii Matakos, potopul şi demiurgul lui, marele Python, e urmarea încălcării tabu-ului menstrual de către o femeie care a lăsat să cadă câteva picături de sânge impur în apa unei fântâni.

291 Cf. Krappe, op. cit., p. 297, şi S. Petrement, op. cit., p. 177,184; S. Reinach. C.M.R., III, p. 348-359; R. Berthelot, Astrobiologie, p. 328.

292 Cf. infra,p. 311 şi urm.

293 Cf. infra, p. 195 şi urm., 403 şi urm.

294 Cf. M. Bonaparte, Psych. et anthrop., p. 86; Krappe, op. cit., p. 228; cf. K. Nyrop, Grammaire historique de la langue francaise, IV, p. 279.

295 Cf. Guntert, Kalypso, p. 69, 148, 154-155.

296 Cf. D. de Rougemont, op. cit., p. 21.

297 Cf. S. Petrement, op. cit., p. 205.

298 Cf. Freud, Jenseits des Lustprinzips, p. 45 şi urm.

299 Levit., XVII, 10-11.

300 G«., IV, 3.

301 Cf. E. Lenormant, Leş Origines de l'histoire d'apres le Bible... I, p. 70 şi urm. Cf. mitul şi mai explicit al indienilor Matakos, după care femeile posedă două guri, una sus, alta — vaginul — jos, această gură vaginală fiind dinţată şi redutabil-i e dezarmată printr-un întreg proces mitic, în Metraux, Histoire du monde et * l'homme, texles indiens de l'Argentine (N.R.F., l septemb. 1936, p. 520 — 52" i. Cf. referitor la „vagina dentata": Verrier Elwin, Maisons desjeunes..., p. 239 si urm.

302 Bachelard, La Terre et Ies reveries de la volante, p. 352.

303 Citat de Bachelard, op. cit., p. 353.

304 Bachelard, Rev. repos, p. 168.

305 Cf. Baudouin, V. Hugo, p. 73.

306 Cf. Bachelard, op. cit., p. 253; „Cloaoca literară e creaţia dezgustului". Cf. desenul Canalului de scurgere de V. Hug<r> în R. Escholier, V. Hugo artiste.

p. 76.

307 Citat de Baudouin, op. cit., p. 83.

308 y. Hugo, Dieu, „Le vautour".

309 Bachelard, Rev. repos, p. 68; cf. L'Eau et Ies reves, p. 77.

310 Belzebut (n.t.

311 Langton, op. cit., p. 176; cf, şi numele ebiraic al infernului: ge hinnom, „valea deşeurilor". Cf. Duchesne şi Guillemin, Ormads, et Ahriman, p. 83.

312 Bachelard, Rev. repos, p. 239; cf. Jung., L'Homme ă la decouverte de son ăme, p. 344; cf. infra, p. 175 şi urm.

313 Cf. infra, Cartea II, prima parte, l (p. 2»01.

314 Cf. Bachelard, Rev. repos, p. 240.

315 M. Leiris, Aurora, p. 9, citat de Bachelsard, op. cit., p. 126.

316 Cf. Bachelard, op. cit., p. 128.

317 Cf. M. Bonaparte, Chronos, Eros, Thamatos, p. 130.

318 Cf. infra, v- 216 şi urm.

PARTEA A DOUA
SCEPTRUL ŞI SPADA

„Să nu decazi, oh Pârtha, din bărbăţia luptătorului şi a eroului! Nu e demn de tine. înfrânge această laşitate! Ridică-te, oh Parantapa!...
Bhagavad-Gîtâ, I, 3

Schemelor, arhetipurilor, simbolurilor valorificate negativ şi feţelor imaginare ale timpului li s-ar putea opune punct cu punct simbolismul simetric al fugii din faţa timpului sau al biruinţei asupra destinului şi asupra morţii, întrucât figuraţiile timpului şi ale morţii nu erau decât imbold la exorcism, decât invitaţie imaginară la elaborarea unei terapeutici prin imagine. Se întrezăreşte aci un principiu constitutiv al imaginaţiei, spre elucidarea căruia am realizat lucrarea de faţă: a figura un rău, a reprezenta o primejdie, a simboliza o angoasă înseamnă deja, prin stăpânirea cogito-ului, a le domina. Orice epifanie a unei primejdii în reprezentare o minimalizează. Cu atât mai mult orice epifanie simbolică. A imagina timpul sub aspectul lui tenebros înseamnă deja a-l supune unei posibilităţi de exorcizare prin imaginile luminii. Imaginaţia atrage timpul pe-un teren în care-l va putea învinge cu deplină uşurinţă. Şi în timp ce proiectează hiperbola înfricoşătoare a monştrilor morţii, îşi ascute în taină armele care-l vor doborî pe Balaur. *Hiperbola negativă nu e decât un pretext pentru antiteză*. E ceea ce trădează imaginaţia unui V. Hugo sau a unui Descartes *1.

Trei mari teme, cu ale căror interferenţe ne-a deprins studiul demersurilor imaginare, ni se pare nu numai că alcătuiesc omoloage antitetice ale feţelor timpului, dar şi că stabilesc o structură profundă a conştiinţei, pornire a unei atitudini metafizice şi morale. Schema ascensională, arhetipul luminii uraniene şi schema diairetică par într-adevăr a fi contrapunctul fidel al căderii, al tenebrelor şi al discreditării animale sau carnale. Aceste teme corespund marilor gesturi constitutive ale reflexelor posturale: verticalizare şi efort de redresare a

bustului, percepţie vizuală pe de altă parte, în sfârşit, manipulare îndemânatică îngăduită de eliberarea posturală a mâinii omeneşti. Aceste gesturi sunt reacţii reflexe primare, naturale, ale căror simboluri negative, pe care le-am studiat în primul rând din motive didactice, nu sunt decât contraponderi afective, complemente

126

catalizatoare. Aceste teme sunt de altminteri mai uşor de delimitat decât cele precedente. Tocmai pentru că sunt antitetice în raport cu confuzia temporală, se orânduiesc toate trei de-a lungul unui efort de separare, de segregaţie. Acest efort preraţional se află deja pe linia procedeelor obişnuite ale raţiunii, dominantele vizuale — dominante ale celei mai intelectuale senzorialităţi — fiind tot mai strâns legate de dominantele motrice, începând din luna a doua, reacţia vizuală a copilului dobândeşte pe deplin caracterul unei dominante, fiind unul din primele reflexe asociate cu dominanta posturală *2. Visul în stare de veghe *3, pe de altă parte, ne arată că schema înălţării şi arhetipul vizual al luminii sunt complementare, ceea ce confirmă intuiţia lui Bachelard când declară: „ Aceeaşi operaţie a spiritului uman ne poartă către lumină şi către înălţime” *4. Convergenţa izomorfă a simbolurilor pe care le vom studia pare deci bine stabilită de către gânditori cu orizonturi foarte diferite şi delimitează o structură de imaginaţie şi de reprezentare în general, viziune a unei „ lumi a vizualităţii-definiţie-raţionalizare” *5, dominată de mecanismul mental al separaţiei, a cărui degenerescentă e *Spaltung*-ul bleulerian.

127

Dacă n-am ales drept titlu general, pentru a acoperi cele trei teme conţinute în această a doua parte, decât două simboluri „ ***sceptrul şi spada***” , indicatoare reciproce ale schemelor ascensionale şi diairetice, e pentru că am vrut să subliniem în treacăt concordanţa dintre propria noastră clasificare simbolică şi clasificarea cuaternară a jocului de cărţi, în special a Tarot *6-ului. E într-adevăr remarcabil faptul că acest joc de cărţi foloseşte ca semn patru simboluri ce se află întâmplător printre cele mai importante arhetipuri pe care le vom reliefa în studiul nostru: ***sceptrul-baston, spada, cupa şi roata-dinar constituie punctele cardinale ale spaţiului arhetipologic***. Am fi putut, de dragul simetriei cu cele trei capitole ale Feţelor timpului, să adăugăm celor două simboluri tarotice pe care le-am ales „făclia-astru” . Temele verticalizării suverane, ale luminii şi ale „săbiei dreptăţii” ridicate sunt atât de izomorfe încât ni s-a părut indiferent dacă jertfim una din ele în titlu, chiar cu riscul de-a renunţa la stricta simetrie. Lumina ne-a apărut într-adevăr, sub forma ei simbolică a auriului şi a înflăcăratului, un simplu atribut firesc al sceptrului şi al spadei. Vom vedea în curând că toate aceste simboluri alcătuiesc o constelaţie în jurul noţiunii de Putere *7 şi că verticalitatea sceptrului, agresivitatea eficientă a spadei sunt garantele arhetipale ale atotputerniciei benefice. Sceptrul

şi spada sunt simbolurile culturale ale acestei duble operaţiuni prin care psihismul cel mai primitiv anexează puterea, virilitatea Destinului, separă de ea feminitatea trădătoare, reeditând pe socoteala sa castrarea lui Cronos, jugăneşte la rându-i Destinul,

127

îşi însuşeşte pe cale magică forţa, abandonând totodată, înfrântă şi ridicolă, rămăşiţa temporală şi mortală. Nu acesta e oare sensul profund al mitului lui Zeus, care preia la rândul său trofeul puterii de pe trupul lui Cronos, aşa cum acesta i-l smulsese lui Uranus, restabilind astfel, prin această purificare a puterii, regalitatea uraniană? *8

I. SIMBOLURILE ASCENSIONALE

Schema înălţării şi simbolurile verticalizante sunt prin excelenţă „metafore axiomatice" , sunt cele care, mai mult ca oricare altele, „angajează" , spune Bachelard, întregul psihism. „Orice valorificare nu e oare o verticalizare?" *9 Pentru a confirma importanţa axiomatică a vectorului vertical, filozofului elementelor *10 îi place să constate convergenţa gândirii romanticului Schelling cu a „prudentului" Wallon. Primul glorificând verticalitatea ascendentă ca singura direcţie având o semnificaţie „activă, spirituală" , următorul formulând ipoteza, pe care-o dezvoltăm aici, că, „poate, noţiunea de verticalitate ca axă stabilă a lucrurilor e în raport cu poziţia verticală a omului, pe care-o deprinde cu atâta cazină" . Pe această axă fundamentală a reprezentării umane, pe această bipartiţie primară a orizontului imaginar, Desoille a stabilit o întreagă terapeutică de înălţare psihică, dacă nu morală, foarte apropiată de ceea ce presimţise poetul romantic Jean-Paul în eseul său ***Privire asupra lumii viselor*** *11. Această terapeutică e în măsură să ne permită sesizarea legăturii directe între atitudinile morale şi metafizice şi sugestiile naturale ale imaginaţiei. Desoille refuză, pe bună dreptate, să despartă simbolul ascensional de idealul moral şi de completitudinea metafizică. Suntem invitaţi la un catharism şi un don-quijotism provocat şi terapeutic, care dovedeşte în mod eficient cum conceptele de adevăruri şi de valori „elevate" şi comportamentele practice care însoţesc apariţia lor în conştiinţă sunt motivate de imaginile dinamice ale ascensiunii *12. Koffka *13, folosind cu totul alte metode decât ale reflexologilor sau ale psihanaliştilor, scoate în evidenţă primatul schemei verticalizante sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, al „nivelului" orizontal, nivel dominant în percepţiile vizuale întrucât se restabileşte prompt când e tulburat de-o situaţie accidentală: impresia de percepţie „înclinată" pe care-o resimţim când privim pe fereastra unui tren de munte înaintând pe-o pantă abruptă dispare de îndată ce scoatem capul afară. Există aşadar la om o constanta

ortogonală care comandă percepţia pur vizuală. B ceea ce implică reacția „dominantă” a noului-născut care răspunde la trecerea bruscă de la

verticală la orizontală, sau viceversa, prin inhibarea tuturor mişcărilor spontane. Această problemă a dominanţei verticale a fost studiată metodic de J. Gibson şi O. H. Maurer *14. Aceşti autori leagă acest „reflex al gravitaţiei” nu numai de excitaţiile care pornesc de la canalele semicirculare, dar şi de variaţiile bilaterale ale presiunii tactile pe talpa picioarelor, pe fese, pe coate şi probabil de anumite presiuni „interne şi viscerale” . Pe această canava chinestezică şi coenestezică vine să brodeze cea de-a doua clasă de factori. şi ca printr-o condiţionare, factorii vizuali. Ierarhia acestor două motivaţii, verticalizarea fiind dominanta căreia i se subordonează percepţia vizuală, e constatată pe baza faptului că „nişte linii retinale înclinate pot produce linii fenomenal percepute ca drepte când capul e aplecat” *15, în sfârşit, psihologia *16 genetică vine să confirme acest accent axiomatic şi dominant propriu verticalităţii, când descoperă la copil nişte „grupe” — soiuri de *a priori* necesare interpretării mişcărilor — care structurează spaţiul postural.

E firesc aşadar ca aceste scheme axiomatice ale verticalizării să sensibilizeze şi să valorifice pozitiv toate reprezentările verticalităţii, de la ascensiune la elevaţie. Aşa se explică marea frecvenţă mitologică şi rituală a practicilor ascensionale *17; fie că e vorba de *durohana*, urcuşul anevoios, din India vedică, sau de *climax*, scara inițiatică a cultului lui Mithra, sau de scara ceremonială a tracilor, de scara care-ţi îngăduie să „dai ochii cu zeii” , cum ni se arată în *Cartea morţilor* din Egiptul antic, fie de scara de mesteacăn a şamanului siberian. Toate aceste simboluri rituale sunt mijloace de-a atinge cerul. Şamanul, scrie Eliade *18, în timp ce urcă treptele stâlpului, „întinde mâinile ca o pasăre aripile” — ceea ce denotă vastul izomorfism între ascensiune şi aripă, pe care-l vom studia aci în câteva rânduri — şi, ajuns în vârf, strigă: „Am atins cerul, sunt nemuritor” , marcând astfel pronunţat grija fundamentală a acestei simbolizări verticalizante, înainte de orice scară înălţată contra timpului şi a morţii. Această tradiţie a nemuririi ascensionale comună şamanismului indonezian, tătar, amerindian şi egiptean o regăsim în imaginea mai familiară nouă a scării lui Iacob *19. Trebuie notat că, atunci când are faimosul vis, acesta doarme pe un *bethel*, un loc sus-pus. E aceeaşi scară pe care Mahomed vede înălţându-se sufletul celor drepţi şi pe care-o regăsim atât în Paradisul lui Dante, „cel mai verticalizant dintre poeţi” *20, cât şi în înălţarea mistică a lui St-Jean de la Croix, *La Subida del Monte Carmelo*. E o temă de altfel foarte banală în mistica creştină: e *anabathmon*-ul cu şapte trepte de care vorbeşte Guillaume de Saint-Thierry *21; după Hildegarde de Bingen, Honorius Augustodunensis, Adam de Saint-

Victor numeşte crucea lui Hristos „scara păcătoşilor” sau „scara divină” , iar Sfântul Bernard descifrează printre rândurile *Cântării Cântărilor* o tehnica a

129

înălţării *22. Tradiţie consolidată la creştini de literatura pauliniană şi neoplatoniciană, căci toate dualismele au opus verticalitatea spirituală platitudinii carnale sau căderii *23. Poezia, în sfârşit, moşteneşte acest „complex al lui Iacob” . Baudouin *24 notează că această temă e la Hugo în legătură directă cu supraeul şi se grupează într-o remarcabilă constelaţie cu simbolismul vulturului, al împăratului şi cu ceea ce psihanalistul numeşte complexul spectacular”. *Les Burgraves* manifestă o caracteristică scară a lui Iacob care trebuie alăturată eşalonării din Ce *que dit la bouche d'ombre*, simboluri ale valorii morale care-l poartă în vârf pe Dumnezeu *25. Bineînţeles, la acest manicheist care e marele poet romantic ascensiunea se sprijină pe contrapunctul negativ al căderii. Bot, prăpastie, soare negru, mormânt, cloacă şi labirint sunt negativele psihologice şi morale care scot în evidenţă eroismul ascensiunii. Caracteristica tuturor acestor scări e că sunt cereşti, şi uneori cereşti chiar în sens propriu, adică astronomice, cele şapte sau nouă trepte corespund planetelor, ultima, luminoasă şi aurie, fiind consacrată soarelui. Cum foarte just a remarcat Eliade *26, „scara, înşiruirea de trepte, figurează plastic ruptura de nivel care face posibilă trecerea de la un mod de a fi la altul” . Ascensiunea constituie aşadar într-adevăr „călătoria în sine”, „călătoria imaginară cea mai reală dintre toate” *27, pe care-o visează nostalgia înnăscută a verticalităţii pure, a dorinţei de evadare într-un loc hiper sau supraceresc, şi nu e o întâmplare că Desoille a aşezat la baza terapeuticii stărilor depresive meditaţia imaginară a simbolurilor ascensionale.

130

Vom regăsi aceeaşi schemă în simbolismul *muntelui sacru*, sau măcar al dâmbului sacru, sau al *betyl*-ului. *28 „Cea mai neînsemnată moviliță, pentru cei ce-şi culeg visele din natură, e înzestrată cu har” *29, şi e probabil ceea ce-i îndeamnă pe oameni să construiască movilele artificiale Kaaba, ziguratele sau templul lui Barabudur. Ca şi piramidele, *tumuli* funerari ai civilizaţiei nordice, morminte ale preoţilor-regi de altfel, sunt închinaţi cultului cerului, cultului lui Odhin *30. Desigur, în studierea cratofaniilor litice pot interveni nuanţe şi se pot stabili minuţioase deosebiri, de pildă altarele ridicate: dâmb, muncel, tumul, obelisc în vârf cu un foc aprins sau un far, pietre plate frecate cu sânge, primele fiind închinate divinităţilor uraniene, celelalte divinităţilor terestre. În simbolica creştină se pot distinge: piatra netăiată, androgină, piatra pătrată, feminoidă, sau dimpotrivă conul, piatra „ridicată” masculină. Pe aceasta din urmă o regăsim în „săgeata” şi clopotniţa bisericii, obelisc creştin cu-adevărat solar şi cu cocoşul, pasărea zorilor, în vârf. Piatra sacră, piatra ridicată, săgeata clopotniţei semnifică, după G. de Saint-Thierry, vigilență şi adăstare a unirii divine” *32. Dar

introducerea acestor nuanţe nu fac decât să sublinieze o dată mai mult primatul gestului dinamic asupra

130

materialului care-l întrupează. Nici o piatră nu e uranică şi falică dacă nu e ridicată *33. Fapt evident în fermitatea cu care pictura chineză verticalizează munţii. În cultura chineză pictura, care are un sens filosofic profund şi slujeşte de suport material meditaţiei cosmologice, e definită *chan-chouei* *34, adică „munte şi apă" , aceste două simboluri trimiţând respectiv la cele două principii sexuale constitutive ale universului: Yang şi Yin.

Muntele, în tabloul vertical şi îngust al pictorului chinez sau în Kakemono-ul japonez, e înălţătorul Yang, căruia i se asociază ideea de însorire şi aceea de curent aerian (*fong*). Acest izomorfism solar, mascul, ceresc, care gravitează în jurul pietrelor sacre şi al piscurilor, e cel pe care-l descoperă Dontenviile *35 în tradiţia celtică, unde munţii şi stâncile sunt închinate zeului Belen, corespondentul celtic al lui Apolo. Înălţimile sacre „Ballan" , „Balan" , „Ballon" şi care se contractă în „Balaon" au fost la origine „Baladunum" , adică Colina lui Belen. Toată toponimia franceză vine în sprijinul acestei teze: toţi munţii Beillard, Biliard, Bayard, Bellegarde din Franţa. Dar numele zeului solar se va asocia şi mai strâns cu însuşi numele pietrei şi al muntelui. Numele uriaşului divin şi solar al folclorului francez, „Gargan sau Gargantua", nu derivă din imaginea rădăcină *garg*, care înseamnă gâtlej, ci, după Dauzat, dintr-o rădăcină mai primitivă, pre-indo-europeană, *kar* sau *kal* *36, *gar* sau *gal*, care înseamnă piatră, rădăcină pe care Dontenville o regăseşte până şi în numele petrificatoarei Gorgone sau în cel al locţiitorului creştin al lui Gargantua, Sfântul Gorgon. În bretonă stânca se mai numeşte şi azi *karrek*, şi rădăcina reapare atât în geografia fizică a Angliei cu munţii Cormelin şi Cormorin, cât şi în Karmali Dagh din Bithynia, faimosul Djebel Cârmei, muntele Kalkani micenian, şi în sfârşit în multiplele noastre toponime de înălţimi: Cormeille, Charmeil, Corbel, Corbeil, Corbaille, Caramel mai sus de Menthon şi Charamel din podişul Thorens, toate înălţimi ale cultului solar semnalate prin pietre sau stânci pe care folclorul le socoteşte „moloz" , excremente sau „urme de paşi" ale bunului uriaş Gargantua *37. Dar ceea ce prezintă interes mai ales pentru problema noastră e dubla polaritate pe care Dontenville o detectează în izomorfismul pe care-l dă la iveală toponimia înălţimilor celtice. Creştinismul a rebotezat de fapt înălţimile închinându-le Sfântului arhanghel Mihail, iar inflexiunea *cor* din rădăcina celtică e ambivalenţă şi trimite fie la piatra sacră, fie la corb. Sfântul Mihail, învingătorul demonului acvatic al primejdiilor mării, mare spintecător de balauri, e succesorul înaripat al uriaşului Gargantua *38. îl regăsim atât pe celebra peninsulă franceză cât şi în Tarentaise, pe diverse piscuri din Savoia sau pe faimosul Monte Gargano

des Pouilles, denumit şi Monte Sân Angelo. Prin intermediul „Kalkas-ului”

131

grec, arhanghelul creştin n-ar fi decât un Apolo pre-grec şi pre-celtic *39. Tot astfel rădăcina *cr*, şi inflexiunea ei *cor* însemnând piatră, trimite în acelaşi timp la Bel, zeul solar şi la corb *40, pasărea solară. Corbel, Corbeil, Corbelin „au toate şansele să fie, ca şi Roque Bălan, nişte pietre solare, şi în această privinţă se întâmplă ca denumiri de felul Corbeil, Corbel să ia forma Corbeau *41, fără să însemne totuşi pasăre” *42. Vom adăuga că, dimpotrivă, dat fiind ceea ce ştim despre cultul solar al corbului la celţi şi la germanici, cele două polarizări se pot suprapune semantic. Corbul fiind supradeterminat de legătura cu zborul solar şi de onomatopeea numelui său care-l leagă de pietrele cultului solar. Minunată pildă de izomorfism în care fonetismul joacă un rol şi ne trimite la simbolul atât de important al păsării.

***

Unealta ascensională prin excelenţă e *aripa*, scara şamanului sau a ziguratului nefiind decât un înlocuitor grosolan al acesteia. Această extrapolare naturală a verticalizării posturale e cauza profundă ce motivează uşurinţa cu care visul că zburăm, absurd din punct de vedere tehnic, e acceptat şi privilegiat de către dorinţa de angelism. Dorinţa de verticalitate şi de obţinere a rezultatului ei suprem antrenează credinţa în realizarea ei, precum şi extrema uşurinţă a justificărilor şi raţionalizărilor de tot felul. Imaginaţia se alimentează din elanul postural al trupului. Bachelard *43, după şamanii mistici, şi-a dat foarte bine seama că aripa e un mijloc simbolic de purificare raţională. De unde rezultă în mod paradoxal faptul că pasărea nu e aproape niciodată considerată animal, ci simplu accesoriu al aripii. „Nu zbori pentru că ai aripi, ci crezi că ai aripi pentru că ai zburat” *44. Iată motivul pentru care, mitologic, amplasarea anatomică a aripilor nu e niciodată adecvată ornitologiei: aripa imaginată e purtată la călcâi atât la misticii tibetani cât şi la Mercur al nostru occidental, precum şi în imaginaţia unui Keats, Shelley, Balzac sau Rilke *45. Pasărea e desanimalizată în folosul funcţiei. Vedem încă o dată că nu la substantiv ne trimite un simbol, ci la verb. Aripa e atributul capacităţii de a zbura, nu al păsării sau al insectei. Psihologii care utilizează testul Rorschach *46 ne arată că interpretările de păsări şi de fluturi alcătuiesc un grup perfect distinct de celelalte simboluri teriomorfe, poate doar cu excepţia păsărilor de noapte şi a liliecilor, simpli produşi ai tenebrelor. Imaginile ornitologice răspund toate dorinţei dinamice de înălţare, de sublimare. Bachelard a arătat foarte just, după Michelet, Eichendorff şi Jules Renard, că pasărea tipic desincarnată e

ciocârlia, pasăre greu de văzut, pasăre uraniană prin excelenţă, care, spune J. Renard, „trăieşte în cer” *47. Ciocârlia este imagine pur spirituală care nu-şi găseşte trăirea decât în imaginaţia aeriană ca centru al metaforelor aerului şi ascensiunii” *48. Vedem schiţându-se, sub imaginea atât de puţin animalică a acestei pure păsări, izomorfismul cu însăşi puritatea şi cu săgeata pe care-o vom examina ceva mai încolo. Bachelard schiţează o „pteropsihologie” în care converg aripa, înălţarea, săgeata, puritatea şi lumina *49.

Şi alte păsări, deşi într-o mai mică măsură, sunt dezanimalizate: acvilă, corb, cocoş, vultur, porumbel *50. Desincarnare ce explică uşurinţa cu care aceste zburătoare devin embleme şi alegorii şi sunt folosite în heraldică. Acvila, de pildă, legată de arta augurală de origine indo-europeană, e rezervată la Roma nobililor şi patricienilor, de la care-o vor prelua nobilii feudali şi împăraţii, şi nu trebuie vârâtă în aceeaşi oală cu păsările având un caracter pur sexual, precum ciocănjioarea, din cultele chtoniene ale plebei mediteraneene *51. Acvila romană, ca şi corbul germano-celtic, e în esenţă mesagerul voinţei de sus. în sensul acesta e interpretată de intuiţia poetică. La Hugo există un puternic „complex al acvilei” de natură să întărească un „complex al frunţii” , de care ne vom ocupa în curând. „Acvila de pe cască, scrie Baudouin, păstrează incoruptibila virtute a tatălui ideal” *52. În *Fin de Satan* asistăm la un proces de angelizare a păsării: Lucifer se va răscumpăra mulţumită, unei singure pene rămasă alba. Aceasta pana se metamorfozează în înger biruitor „al bătrânului monstru fatalitatea”. Cauza finală a aripii cât şi a penei, în perspectiva unei „pteropsihologii” , e angelismul. Cât despre porumbel, pasărea Venerei, dacă pare adeseori „ implicat într-un context sexual, ba chiar chtonian *53, rămâne totuşi pasărea Duhului Sfânt, „cuvântul măicuţei din ceruri, Sophia” *54. Dacă joacă un rol sexual în mitologia creştină, e un rol categoric sublimat; falismul, cu care pasărea e uneori împovărată, nu e decât un falism al puterii, al verticalizării, al sublimării şi, dacă zborul e însoţit de voluptate, e, remarcă Bachelard *55, o voluptate purificată: „În zbor, voluptatea e frumoasă... în pofida tuturor lecţiilor psihanalizei clasice, zborul oniric este o voluptate a celui pur”. Din această pricină porumbelul, şi pasărea în general, e simbol „pur al Erosului sublimat, cum vădeşte celebrul pasaj din *Phedre* sau miniatura din *Hortus deliciarum*, unde vedem porumbelul Sfântului Duh supradeterminat prin angelismul pornirii în zbor, supraîncărcat cu aripi la cap şi la picioare *56. Iată motivele pentru care atribuim atâtea calităţi morale păsării, fie că e de azur sau de foc, şi trecem cu vederea animalitatea în folosul puterii de a-şi lua Zborul. Ceea ce păstrează mitologia e aripa şoimului sau a scarabeului, pe care-o alătură imaginii puterii: heruvim, înger sau Sfântul arhanghel Mihail.

133

Întrucât aripa e cu-adevărat, după Toussene *57, „pecetea ideală a perfecţiunii pentru aproape toate făpturile”. Şi această constatare se aplică deopotrivă aripii artificiale a avionului sau a zmeului de hârtie. Pentru conştiinţa colectivă, aviatorul — Mermoz sau Guynemer — e un „arhanghel” înzestrat cu puteri la fel de supranaturale ca şamanul siberian. Ar fi interesant de întreprins un studiu asupra mitologiei aeronautice care se dezvoltă în societăţile industrializate: zborul cu pânze, aero-modelajul, paraşutismul par să exprime într-adevăr defularea unui vechi vis de putere şi de puritate. Tehnologul *58 constată că însemnătatea practicilor zborului imaginar merge mână-n mână, în toate culturile Pacificului, cu realizările tehnice, fie magice, fir pur estetice, care constau în a face să zboare sau să plutească în aer zmee sau stindarde. Visarea în jurul aripii, al zborului, este experienţă imaginară a materiei aeriene, a aerului — sau a eterului! — substanţă cerească prin excelenţă.

Imagistica alchimistă, atât de bogată în reprezentări ornitologice, ne îngăduie să situăm aripa şi zborul în voinţa de transcendenţă, într-o gravură din *Alchemia recognita* *59 se pot recunoaşte o serie de păsări: în centru o lebădă, un fenix, un pelican, în partea de jos un corb. Desigur, în acest complex context al microcosmosului alchimist intervin şi alte intenţii simbolice: culori, legende culturale ale lebedei, ale pelicanului etc. Oricum, însă, pasărea în general e încoronarea Operei, în timp ce şarpele baza ei, iar celelalte animale centrul. Pasărea sub forma ei mitică şi eterată, Fenixul, e finalizarea transcendentă a Marii-Opere *60. Imaginea chimică e lecţie de morală: volatil, remarcă Bachelard, e foarte aproape de pur şi totodată de esenţial. O dată mai mult, sensul figurat e cel care fundamentează şi chiar, din punct de vedere istoric, precede sensul propriu, acesta din urmă nefiind decât un sens mort. După Bachelard *61, tocmai această aspiraţie psihică spre puritate, spre volatil, spre „subtil” ar identifica figura aeriană a păsării; vocabularul nostru chimic modern nefăcând altceva decât să demistifice simbolul, ucigându-l! Acest izomorfism al aripilor şi al purităţii e izbitor la autorul poemelor din *Donner à voir* *62 care, povestindu-ne experienţa juvenilă a purităţii, scrie: „N-a fost decât un fâlfâit de aripi pe cerul veşniciei mele”. Dacă în hinduism înmulţirea braţelor şi a ochilor e un semn de putere, tradiţia semito-creştină ne arată că înmulţirea aripilor e un simbol de puritate: aripile sunt galoanele milităriei cereşti, după cum o dovedesc serafimii cu şase rânduri de aripi din viziunea lui Isaia *63. Puritatea cerească e aşadar caracteristica morală a pornirii în zbor, aşa cum terfelirea morală era o caracteristică a căderii, şi înţelegem perfect reversibilitatea terapeutică a acestui principiu la Desoille, pentru care orice reprezentare

psihică a imaginii zborului e o invitaţie la virtute morală şi la elevaţie spirituală în acelaşi timp. încât putem în sfârşit afirma că arhetipul profund al reveriei zborului nu e pasărea animal, ci îngerul, şi că orice înălţare, fiind esenţialmente angelică, e izomorfă unei purificări.

Vom vedea mai departe pentru care motive coerente orice înger e întrucâtva militar *64; să ne mulţumim a examina pentru care motive orice înger e adeseori arcaş. De multe ori imaginea tehnologică a *săgeţii* vine să preia locul simbolului natural al aripii, întrucât înălţimea suscită mai mult decât o înălţare, suscită un avânt, şi se pare că de la scară la săgeată, trecând prin aripă, asistăm la o amplificare a avântului. Dar acest avânt e reversibil, şi săgeţii îi corespunde *raza*, raza e săgeată inversată de vreme ce în coborâre ştie să-şi păstreze," viteza şi direcţia rectilinie" *65. Etimologia indo-europeană scoate în evidenţă identitatea de inspiraţie între *Strala*, săgeată, din germana veche, *Strela* din rusă şi *Strahlen* din germana modernă care înseamnă rază *66. Mai ales însă prin asimilarea ei cu raza, săgeata uneşte simbolurile purităţii cu cele ale luminii, caracterul rectiliniu şi rapiditatea vor merge regulat mână-n mână cu iluminarea. Pentru moment, neglijând aceste armonici, să ne mărginim la dominantă şi să constatăm în scrierile upanişadice corelaţia dintre balistică şi transcendenţă. *Kena* se deschide cu imaginea mintalului „lansat" spre ţinta transcendentă, iar *Mundaka* şi mai explicită *67: „Ia arcul Upanişadei, această armă puternică, fixează în el o săgeată ascuţită prin adoraţie, întinde arcul cu o mentală cufundare în sentimentul unităţii şi pătrunde în Cel Veşnic ca şi cum ai trage într-o ţintă... silaba OM e arcul, sufletul e săgeata, iar Cel Veşnic e ţinta..." Şi aici, ca şi în cazul scării şamaniste, tragerea cu arcul devine un mijloc simbolic de transcendenţă. Eroul, ţintaş emerit, vine să preia ştafeta omului-pasăre; Wilhelm Teii ia locul lui Icar sau al lui Guynemer *68. Se stabileşte atunci, în cadrul unei gândiri înclinate spre misticism, o întreagă dialectică, sau mai degrabă un schimb între săgeata mediatoare şi raza care e har. *Upanişada* *69 stăruie însă mai ales asupra iuţelii şi a intuiţiei fulgerătoare; săgeata, *sagitta*, n-are oare aceeaşi rădăcină ca şi verbul *sagire*, care înseamnă „a percepe rapid", şi, etimologic vorbind, sensul propriu nu e oare concretizarea unui sens figurat? Săgeata — a cărei mânuire implică ochirea — ar fi simbolul cunoaşterii rapide, iar dubletul ei raza instantanee care e fulgerul, în ceea ce priveşte semnul zodiacal al „Săgetătorului" , ocultiştii îi atribuie întotdeauna sensul unei depăşiri, unei sublimări a naturii animale exprimată prin săgeată ca şi prin dubla natură a centaurului săgetător, „umanul provenit din animal" , iar cabaliştii asimilează constelaţia Săgetătorului cu litera ebraică *vau*, care, după Fabre d'Olivet *70, se referă „la lumină, la strălucire, la transparenţă". În sfârşit,

135

la extrema limită a acestei simbolici a înarmării arcaşului, la punctul de inflexiune al simbolurilor transcendenţei spre cele ale compoziţiei şi ale imanenţei, putem releva simbolismul curcubeului, semn al alianţei pentru evrei, punte către transcendenţă, simbol pe care-l întâlnim la Homer, în tradiţiile populare scandinave, în folclorul indian şi chinez *71. Străbătând aceste chinuitoare transformări tehnologice sau ornitologice ale simbolismului ascensional, se constată o dată mai mult că organizatoarea simbolurilor şi chiar a semnelor e schema mişcării. Că important aşadar în primul rând pentru descifrarea nu numai a simbolurilor, dar şi a anumitor semne supraîncărcate de semantism şi a sensului propriu al conceptelor, e dinamismul imaginilor, „sensul" figurat.

***

Scopul arcaşului, ca şi intenţia de a zbura, e întotdeauna ascensiunea. Iată de ce valoarea primordială şi benefică prin excelenţă e concepută de majoritatea mitologiilor sub forma „Cel Foarte înalt" , „înaltul, scrie Eliade *72, e o categorie inaccesibilă omului ca atare, ea aparţine de drept fiinţelor supraumane. E ceea ce explică procesul religios al *gigantizării* divinităţii. E un gigantism care-l atinge nu numai pe zeul nostru naţional Gargan, dar şi pe „granzii" noştri, ale căror imagini sunt gigantizate precum imaginea lui Hristos în iconografia bizantină sau în cea a Athenei Cryselephantine. In folclorul nostru supravieţuirea giganţilor stăruie cu deosebire, fie în jilţurile, crătiţile sau blidele gargantuine care dau o notă hazlie toponimiei franceze, fie prin faptul că eroul din *Grandes chroniques* continuă să trăiască prin Gaiant-ii şi Reuze-ii noştri din departamentele nordice, sau că se creştinează în Auvergne şi în Pays de Gex sub vocabula de Sfântul Samson, fie în sfârşit devenind giganticul Sfânt Christophe, protectorul drumurilor terestre ameninţate de ape, după ce fusese al traseului solar *73. Această gigantizare etnologică ne aminteşte evident procesul psihologic de amplificare a imaginilor care însoţeşte dereglarea schizofrenică. Adeseori schizofrenia seamănă, în halucinaţiile ei, cu o caricaturizată imaginaţie a transcendenţei. Bolnavii au sentimentul că un obiect din câmpul perceptiv sporeşte peste măsură dimensiunile. Ei au senzaţia că „ceva se măreşte" , fie un obiect, un personaj sau un local *74. Se produce la aceşti bolnavi o exagerare hiperbolică a imaginilor, o obsesie a amplificării care provoacă crize de angoasă. Vom vedea că această gigantizare morbidă coincide pe deplin cu imaginile luminii şi cu precizia anormală a formelor. Schizofrenicul

136

e angoasat pentru că se simte alienat de aceasta putere uriaşă care-i preschimbă toate

percepţiile. Înălţare şi putere sunt de fapt sinonime. Fapt pe care-l putem constata, împreună cu Eliade *75, în dialectele amerindiene: *oki* în irocheză înseamnă în acelaşi timp puternic şi înălţat, iar *waken* din graiul Sioux, denumirea forţei supreme, trebuie comparat cu *wakan* din graiul Dakota, care înseamnă „în sus". La maori, la negrii akposo, la australienii din sud-vest, la kulini, la andamani, la fuegieni, Puterea supremă poartă un nume care înseamnă Cel Foarte înalt, Cel de Sus. Istoricii religiilor *76 insistă asupra remarcabilului caracter monoteist al cultului ceresc, al cultului Celui de Sus. Numai cerul e divin, iar politeismul olimpian urmează după solitarul Uranus. Marii zei ai antichităţii indo-europene — Dyaus, Zeus, Tir, Jupiter, Varuna, Uranus, Ahura-Mazda — sunt stăpânii atotputernici ai cerului luminos. Iehova de asemenea, ca şi zeul semitic Anu, ar fi un zeu al cerului *77. Doar un accident gramatical a dus la feminizarea cerului la egipteni şi la indo-chinezi. La chinezi, Tien, cerul, e în strânsă legătură cu întreaga constelaţie masculină a atotputerniciei şi, cu toate că Granet *78 refuză să vadă în asta o transcendenţă, cerul are totuşi o structură foarte specifică, noţiunea de verticalitate, de înalt, fiind la chinezi legată de noţiunea de puritate, de separare, în sfârşit, la mongoli şi la uralo-altaici acelaşi cuvânt înseamnă cer şi Dumnezeu, după cum în *Upanișade* brahmanul e numit cer *79. Piganiol *80 a analizat just psihologia zeilor cereşti ai latinilor când a scris: „Uranienii, zei ai voinţei clare, sunt obiectul unei *therapeia*, li se dau toate onorurile în aşteptarea unei binefaceri". Elementul olimpian *81, septentrional, care intră în constelaţie cu cultul luminii, al cerului, al focului purificator, e onorat pe înălţimile ale căror semnificaţii ascensionale le-am analizat: Muntele Meru din India; Muntele Sumur al uralo-altaicilor; Munţii Tabor, Gerizim, Golgota ai iudeilor şi ai creştinilor.

Frecventarea înălţimilor, procesul de gigantizare sau de divinizare pe care-l inspiră orice altitudine şi orice ascensiune stau mărturie a ceea ce Bachelard numeşte cu discernământ o atitudine de „contemplare monarhică" *82 legată pe de o parte de arhetipul lumina vizual, pe de alta de arhetipul psiho-sociologic al dominaţiei suverane. „Contemplarea de pe înălţimea piscurilor dă sentimentul unei stăpâniri imediate a universului" *83. Sentimentul suveranităţii însoţeşte în mod firesc actele şi atitudinile ascensionale. Fapt ce ne îngăduie să înţelegem în parte de ce Dumnezeul ceresc e asimilat cu un suveran istoric sau legendar. La koryaci, popor fino-ugric, cerul e numit „Stăpânul de sus", „Supraveghetorul"; la beltiri, „Hanul preamilostiv"; la beltiri, „Şeful divin" *84. Vedem cum atitudinea

imaginativă a înălţării, la origine psiho-fiziologică, nu numai că predispune la purificare morală, la izolare angelică sau monoteistă, dar e legată şi de funcţia sociologică a suveranităţii. Sceptrul e încarnarea sociologică a proceselor de înălţare. Dar sceptrul mai e şi

falus *85. Întrucât se pare că, înălţării monarhice trebuie să-i adăugăm noţiunea oedipiană de Dumnezeu Tatăl, de Dumnezeu mare-mascul. Ştim, desigur, că e temerar să universalizăm complexul lui Oedip, dar, biologic vorbind, chiar la trobriandezi *86, masculul procreator joacă întotdeauna un rol familial. Acest rol de procreator al grupului familial se sublimează şi se raţionalizează mai mult sau mai puţin marcat în arhetipul monarhului patern şi dominator. Iar concepţiile psihanalizei clasice *87, departe de-a fi la obârşie cauzale, nu fac decât să se înscrie pe parcurs ca supra determinare socială şi sexuală a finalităţii marilor gesturi reflexologice primitive.

Din această asimilare a cerului cu monarhul ar deriva toate filiaţiile eroice ale „fiilor cerului" şi ai soarelui. Eliade *88 arată pe bună dreptate, în culturile fino-ugrice, strânsa legătură care există între Hanul ceresc, Hanul pământesc şi atributele paterne. Hanul pământesc e, de fapt, aşa cum vor fi împăraţii Chinei, „fiul cerului" . Această legătură între cer şi paternitate se manifestă universal atât la fino-ugrici, la chinezi, la populaţiile din regiunea lacului Victoria, la indienii din Massachusetts, cât şi în tradiţia semitică şi egipteană *89. Acest simbolism, dramatizându-se, se metamorfozează în cel al Soţului ceresc, paredru care-o fecundează pe zeiţa-mamă, şi vom vedea cum încet-încet atributele paternităţii, ale suveranităţii şi ale virilităţii se confundă. E ceea ce se întâmplă în Occident cu sceptrul, care situează deasupra autoritarei sale verticalităţi „o mână a dreptăţii" sau o „floare de crin" , atribute categoric falice *90. Se produce pare-se o deplasare de la paternitatea juridică şi socială la paternitatea fiziologică şi o confuzie între înălţare şi erecţie. Baudouin *91 a arătat cum Hugo, fără să ajungă până la explicita sexualizare a simbolurilor, reuneşte într-un remarcabil izomorfism oedipian „complexul frunţii" , simbol al înălţării ambiţioase, imaginile ascensionale şi muntenești şi în sfârşit, reprezentările sociale ale tatălui. Întreaga ambivalenţă oedipiană se exercită la poet în legătură cu simbolismul împăratului. Invectivele de la începutul operei poetice ascund o veneraţie care se va amplifica pe parcurs. Această ambivalenţă se clarifică prin contrastul dintre cei doi Napoleon, iar în verticalizarea monarhică a adevăratului împărat vine să se includă imaginea păsării, a acvilei, „simbol colectiv, primitiv, al tatălui, al virilităţii şi al puterii *92. Imagine care se diversifică la rândul ei în cea a acvilei hrăpăreţe, a acvilei hieratice sau a acvilei libere din munţii Alpi. Se vede aşadar din toate aceste exemple cât

138

de coerentă e această constelaţie monarhică şi paternă, mai ales când e consolidată de Oedip în civilizaţia cu structură patriarhală; Dumézil *93 e însă cel care, în renumitele sale concluzii asupra tripartiţiei puterii sociale la indo-europeni, pune, dopa părerea noastră cel

mai bine în evidenţă virilizarea monarhică a puterii.

Puterea apare mai întâi sub ipostaza regală. E simbolismul latinului Romulus simultan ocrotit de Jupiter şi de Marte, purtând *lituus*, baston augural şi sceptru; Romulus, antiteza legendară a bogăţiilor feminoide şi sabine. Separare între *di et virtus* şi *opes*. Sabinii dispreţuiesc de altfel *inopia* latină. Trebuie aşadar stabilită o categorică delimitare funcţională între Jupiter şi Marte pe de o parte asociaţi Persoana regelui Romulus, şi cea de-a treia funcţie simbolizată, prin aportul sabin, Quirinus, pe de altă parte. Romulus îl invocă pe Jupiter Stator, Jupiter la care puterea magică şi puterea războinică sunt nediferenţiate, împotrivii aurului sabinilor, adoratori ai divinităţilor agrare şi lunare. Regăsim acea delimitare simbolică fie între zeităţile germanice Vanes şi Ases, în sânul triadei galice a Carnuţilor. Esus, Taranis şi Teutates se despart în două grupe net diferenţiate: primii doi sunt divinităţi regale şi combatante (Esus trebuie alăturat lui *erus* din latină, „stăpân" , lui *asura* din sanscrita „zeu magician" şi lui *ahura* din iraniană, „zeu suprem" *9), opuse lui Teutates zeul masei, al întregului social, zeul nocturn şi feminoid. Această schema separatoare se dedublează într-un fel chiar în sânul divinităţii majore a teologiei funcţionale, întrucât Marele Zeu însuşi se prezintă sub doua aspecte nuanţate care vor deveni degrabă antitetice. Marele Zeu e Mithra"' suveranul binevoitor, sacerdotal, stăpân al judecăţii clare şi ordonate, dar e şi Varuna, războinicul aprig, violent, eroul inspirat. E Numa, juristul, senatorul regele alb escortat de *flamen dialis*, adeptul lui Fides, dare în acelaşi timp Romulus, violentul însoţit de *celeres*, năpustindu-se să răpească sabinele şi invocându-l pe Jupiter Stator, magicianul bătăliilor. Dumézil *95, deşi se străduieşte să respecte riguros tripartiţia funcţională, nu poate să nu-i recunoască suveranului latin sau germanic categorica-i tendinţă de a deveni războinic: însuşi mesajul lui Romulus e *virtus*, valoarea războinică iar între sceptru şi spadă nu e niciodată o mare distanţă psihică. Există o funciară ambivalenţă psiho-socială a puterii executive. Jupiter şi fulgerele sale simboluri ale puterii, e *Stator*, ocrotitor al bătăliilor, dar e în acelaşi timp *Latiaris, Arcanus, Anxurus*, preot şi prezicător *96. Marte însuşi războinic prin excelenţă, nu va fi oare invocat sub apelativul de *Thincsus*, stăpân al adunărilor", domnitor jurist? Întrucât spada războinică e şi spadă a dreptăţii. Puterea judiciară nu e decât o agresivitate a puterii executive, codificat!? dominată. Şi cu toate că Odhin, marele rege

139

divin al germanicilor, luptă cu alte arme decât spada, trebuie, în ciuda subtilei argumentări dumézíliene *97, să recunoaştem o cârdăşie războinică între Odhin şi arme, săbii sau lănci. In definitiv, orice putere suverană este o triplă putere: sacerdotală şi magică pe de o parte, juridică pe de altă parte şi, în sfârşit, militară.

Prin intermediul unor structuri sociale atât de îndepărtate ca acelea ale Indiei vechi, ale Imperiului roman, ale vechii Germanii sau Scandinavici, Dumezil *98 a arătat foarte just bipartiţia suveranului în *flamen-brahman* pe de o parte, în *rex-râj* pe de altă parte. *Flamen*-ul posedă aceleaşi embleme ca şi *rxj*-ul; cele două caste *râj* şi *brahman* sunt inseparabile, şi filologul justifică printr-un studiu lingvistic savant această dualitate funcţională a suveranităţii. Ea mai poate fi întâlnită în dedublarea germanică a lui Odhin magicianul şi Tir juristul. E deopotrivă dedublarea lui Varuna ca preot şi ca jurist sub numele de Mithra. Odhin, Varuna, Uranus sunt regi preoţi, regi vrăjitori, regi şamani. Şi îndărătul acestei vocabule regăsim tehnicile ascensionale cărora Eliade" le-a consacrat o lucrare importantă. Odhin, în plus, pare să fie prototipul monarhului terestru, e denumit „Dumnezeul căpeteniei", e o divinitate aristocratică rezervată anumitor straturi sociologice rarefiate şi comparabile cu brahmanii din India. Monarhul e deci în acelaşi timp mag inspirat, cu prerogative ascensionale, suveran jurist şi factor monarhic ce porunceşte grupului, şi vom adăuga că atributele executive şi războinice ale acestor două funcţii nu pot fi despărţite. Dubletele Romulus-Numa, Varuna-Mithra, tripleta Odhin-Ullin-Tir maschează în realitate indisolubila triplicitate funcţională a monarhiei şi a puterii suverane, puterea executivă fiind greu de disociat de cea juridică în conştiinţa comună. Vom vedea mai târziu cum spada, dobândind prerogative simbolice noi, rămâne mereu legată de sceptru, nefiindu-i altceva decât o activare polemică.

***

Ne putem pune întrebarea dacă nu e cumva vorba de un simplu joc de cuvinte atunci când, după studierea arhetipului suveranului monarh, a căpeteniei politice, trecem la aceea a *capului* în accepţiunea sa anatomică şi occipitală. Totuşi, pentru psiholog, jocurile de cuvinte nu sunt niciodată complet gratuite. Dacă schemele verticalizante conduc pe planul macrocosmosului social la arhetipuri monarhice aşa cum conduc în macrocosmosul natural la valorificarea cerului şi a piscurilor, vom constata

că în microcosmosul corpului uman sau animal verticalizarea determină o serie de fixaţii simbolice printre care capul nu e cea mai neînsemnată. Misticii înălţării cereşti asimilează în mod absolut firesc capul cu sfera cerească ai cărei ochi sunt aştrii *100, iar în tradiţia vedică şi budista cotoana vertebrală este identificată cu Muntele Meni, axa lumii *101. Are loc, după cum notează Bachelard, o deplasare de la verticalitate la vertebralitate *102. în sfârşit, etnografia a subliniat importanţa, atât m timp, cat şi în spaţiu, a cultului craniilor.

Craniul uman şi animal, coarnele cervidelor mai ales, joacă un rol de prim ordin la sinantropul de la Chou-Kou-Tien, ca şi la europeanul de la Weimar, de la Steinheim sau de la Castillo *103. Vestigiile craniene par sa fi fost cu grijă pregătite şi conservate prin putrefacţie prealabilă, prin lărgirea orificiului occipital, prin colorare şi orientare rituală, în general într-un mod îndeajuns de apropiat de cel practicat în zilele noastre de către triburile din insula Celebes. Wernert *104 remarcă faptul că, pentru primitiv, capul e centrul şi principiul vieţii, al forţei fizice şi psihice, şi totodată receptacul al spirtului. Cultul craniilor ar fi aşadar prima manifestare religioasă a psihismului uman. Această preeminenţă axiologică atribuită „capului" o regăsim şi în zilele noastre nu numai la „vânătorii de capete" oceanieni sau filipinezi, în cultele craniene din Dahomey, din Alaska sau din Borneo, dar şi la „civilizatul" care decade cu uşurinţă până la practicarea scalpării şi a vânătorii de capete, cum au făcut francezii şi englezii în America de Nord în secolul al XVIII-lea şi paznicii nemţi ai lagărului de la Buchenwald în secolul al XX-lea *105. La drept vorbind, etnologii fac distincţia între două ritualuri deosebite după cum e vorba de rude sau de duşmani, dar venerarea simbolului cap e aceeaşi şi într-un caz şi în celălalt, fie că lucrurile se petrec la andamani, la papuaşi. la indienii din Bolivia care păstrează cu evlavie, într-un coş, oasele craniene ale rudelor, sau la jivaro, la dayacii din Borneo, la mundurucu din Brazilia, care practică păstrarea capetelor de duşmani tăiate *106. Desigur, obiectul cranian, venerat în ansamblu în calitate de „căpetenie" a trupului, se poate încărca cu accepţiuni secundare şi parazite, aşa cum se întâmplă cu atât de frecventa cupă craniană, dar nu vom reţine aici decât sensul simbolic general la care participă toate elementele craniene: maxilar inferior, cutie occipitală, arcade, coarnele animalelor; sens general pe care membrii colectivităţii Bambara l-au pus clar în evidenţă în cosmologia lor: capul fiind în acelaşi timp semnul, rezumatul abstract al persoanei şi totodată mugurul prin care individul creşte ca vârstă şi ca înţelepciune *107. E tocmai sensul general pe care-l confirmă un mare poet civilizat, pentru care imaginea frunţii, simbol al înălţării orgolioase, al individualizării pe deasupra turmei semenilor şi chiar

141

în faţa persoanei divine, e atât de frecventă încât s-a putut vorbi la el de un adevărat „complex al frunţii" *108

Imaginaţia odată angajată pe calea „microcosmicizării", nu se opreşte din drum si, anatomic printr-un proces de „gulliverizare" compensatoare pe care-l vom studia mai târziu *109, îşi caută suplinitori anatomici ai căpeteniei craniene. Simbolica ne arată că puterea microcosmică e reprezentată nediferenţiat prin capul ridicat sau penisul în erecţie uneori chiar prin mâna, aşa cum am semnalat în cazul mâinii dreptăţii. Într-adevăr, în trofeul de vânătoare,

coada — al cărei sens argotic foarte viril e sublimat de doctorul Pichon *110 — nu numai că poate să înlocuiască în anumite cazuri capul, dar M. Bonaparte mai face şi importanta observaţie că trofeele războinice de capete exclud trofeele genitale. Drept urmare, există un transfer normal şi o reciprocitate simbolică între membrul viril în erecţie şi cap. Castrarea războinică practicată atât de musulmanii din Maghreb, cât şi de creştinii din Abisinia echivalează aşadar cu vânătoarea de capete şi cu scalpările din culturile amerindiene şi oceaniene. În anatomia animală *cornul*, nesupus putrefacţiei şi a cărui forma alungită e direct sugestivă, va simboliza excelent puterea virilă, cu atât mai mult cu cât masculii animalelor poartă coarne. M. Bonaparte notează că în ebraică *queren* înseamnă deopotrivă corn şi putere, forţă, la fel *srnga* din sanscrită şi *cornu* din latină. Cornul nu numai că prin forma lui sugerează puterea, dar şi prin funcţia lui naturală constituie imaginea armei puternice. E punctul anume în care Atotputernicia se îmbină cu agresivitatea: Agni posedă coarne nepieritoare, arme redutabile, ascuţite de însuşi Brahma *112, şi orice corn înseamnă până la urmă putere agresivă a binelui ca şi a răului: atât Yama cât şi adversarul lui, Bothisattva Manjusri, au coarne, atât Baal sau Ramaan cât şi Moise, fluviile greceşti şi Bacchus-ul latin, divinităţile comunităţilor Dakota şi Hopi, atât căpetenia indiană irocheză cât şi regele Alexandru, atât şamanii siberieni cât şi preoţii lui Marte Salianul *113, în această conjuncţie a coarnelor animale şi a căpeteniei politice sau religioase descoperim un procedeu de anexiune a puterii prin luarea în stăpânire magică a obiectelor simbolice. Cornul, osul frontal cu coarnele bovideului sau cervideului, constituie trofeu, adică exaltare şi însuşire a forţei. Soldatul roman viteaz îşi adaugă un *corniculum* la cască şi, prin această contaminare simbolică, înţelegem funcţia amuletei sau a talismanului: „Reprezentarea figurativă a anumitor animale înzestrate cu arme naturale, precum şi a părţilor caracteristice izolate, servesc adeseori ca mijloc de apărare împotriva influenţei demonilor…” şi M. Bonaparte acumulează în continuare descrierile de amulete cornute atât africane cât şi europene, asiatice, americane şi australiene, cărora li s-ar putea adăuga cerceii gravaţi

142

pe care-i poartă membrii comunităţilor Eyzies şi Raymonden *114. Aceste amulete captează puterea binefăcătoare, separând-o de animalitate. Aşa cum posedarea trofeului duşman, a scalpului, a falusului, a mâinii sau a capului său conferă războinicului un surplus de putere.

Putem apropia în mod judicios de această căutare a trofeului şi a cultului craniilor sau a talismanelor anatomice însuşi actul agresivităţii cinegetice îndeosebi în *vânătoarea cu câini* franceză şi în *pirschen*-ul din Europa centrală, practicat mai ales în perioada rutului *115.

Pascal făcuse deja o remarcă profundă asupra sensului metafizic al vânătorii; trebuie chiar să adăugăm că nu urmărirea iepurelui e ceea ce primează, ci sensul isprăvii, al bravurii. S-ar putea apropia de ritualul vânătorii franceze cel al coridei din culturile hispanice, în care izomorfismul eroului luminii luptând contra animalului tenebrelor şi primirea urechii de către matadorul biruitor e şi mai explicit marcat *116. Cu toate acestea, ni se pare că M. Bonaparte *117 greşeşte când reduce triumful cinegetic la schema freudiană a răpunerii tatălui. Această interpretare e de fapt o ipostază nejustificată a lui Oedip. Constatăm mai degrabă în aceste practici cinegetice sau războinice un proces de abstractizare violentă prin furt, răpire, smulgere sau mutilare, a puterii şi a simbolurilor sale sustrase feminităţii cumplite, într-adevăr, aşa cum am arătat mai înainte, nu tabu-ul e cel care depinde de totem, ci viceversa: tabu-ul manifestă o angoasă primitivă. Trofeul totemic sau emblematic nu e decât rezultatul captării, totdeauna primejdioasă, a puterii tabu-ului, e defeminizarea lui, desanimalizarea lui, aşa cum se va putea constata în practicile baptismale corelate cu el *118. Botezul, adeseori prin circumcizie, înseamnă restabilirea ordinii unei lumi şi a unor funcţii perturbate de o cădere care era captare de putere. Zeus reia virilitatea uzurpatorului feminoid, căpcăunul Cronos. în venerarea totemului, şi îndeosebi a totemului cranian şi a talismanului, adică în strădania de captare a unei cratofanii, există o intenţie de „decronizare” fundamentală. Şi adoptăm mai degrabă un punct de vedere jungian decât o perspectivă freudiană: feminitatea cumplită. libidoul destructiv, ale cărei epifanii le-am studiat, e ceea ce se exorcizează aci prin recucerirea simbolurilor virilităţii *119. Gândirea dobândeşte un stil eroic şi viril o dată cu actul războinic sau cu isprava cinegetică. Se poate spune aşadar că totemul şi talismanul sunt constituite prin discriminarea practică a simbolului abstract, privilegiat şi separat de contextul său temporal. Tocmai în acest punct anume funcţia simbolică a psihismului uman operează o delimitare faţă de forţele nenorocirii şi îşi dobândeşte puterea printr-un ac deja diairetic, exorcizând totodată şi reducând la neputinţă necesitatea naturală simbolizată prin ostilitate şi animalitate. Acest simbolism al

143

talismanului sau al totemului esenţialmente vicariant, procedând cu alte cuvinte prin alegerea unei părţi care valorează cât întregul, e modul de-a acţiona asupra necesităţii temporale mai adecvat decât procedeele antifrazice al căror demers l-am schiţat *120, în folosirea talismanului sau a totemului exista o masculinizare a puterii, o captare a forţelor naturale se poate detecta printr-un traseu care merge de la stadiul ostentaţiei şi al agresivităţii virile până la folosirea cuvântului magic şi al verbului raţional. Cuvântul magic, apoi limbajul profan, sunt rezultatul unui îndelung proces de magie vicariantă a cărei manifestare primitivă

e practica rituală a trofeului de capete sau a talismanului de coarne. Cucerirea şi smulgerea trofeului e prima manifestare culturală a abstractizării. S-ar putea situa ca termen mediu pe acest traseu, care merge de la obiectul natural şi talismanic la semnul ideal, practica gestului talisman despre care tocmai cornul sau mâna ne furnizează numeroase exemple: *mano cornuta* *121 a italienilor sau *mano fica*, care îndepărtează ghinionul sau care serveşte la atragerea ghinionului asupra cuiva; amuleta islamică în formă de mână deschisă, sau gestul binecuvântării şi al exorcismului iudeo-creştin, nenumărate atitudini corporale ori pur şi simplu manuale ale ascezei tantrice Yoga, ca şi ale teatrului chinez sau japonez *122. Tocmai prin procesul de vicariantă simbolul se transformă mai întâi în semn, apoi în cuvânt, pierzându-şi semanticitatea în folosul semiologiei.

În concluzie, simbolurile ascensionale ne apar toate marcatele grija recuceririi unei puteri pierdute, a unui tonus degradat prin cădere. Această recucerire se poate manifesta în trei moduri foarte înrudite şi legate între ele prin numeroase simboluri echivoce şi intermediare:

Poate fi ascensiune sau erecţie spre o zonă situată dincolo de timp, spre un spaţiu metafizic căruia verticalitatea scării, a pietrelor sfinţenia munţilor sacri îi slujesc drept simbol uzual. S-ar putea spune că în acest stadiu avem de-a face cu o securitate metafizică şi olimpiană. Ea se poate manifesta, pe de altă parte, în imagini fulgerătoare, susţinute de simbolurile aripii şi ale săgeţii, iar imaginaţia dobândeşte atunci o nuanţă ascetica prin care schema zborului rapid devine prototipul unei sublimări a cărnii şi elementul fundamental al meditării asupra purităţii, îngerul este eufemismul extrem, aproape antifraza sexualităţii, în sfârşit, Puterea recucerită vine să orienteze. aceste imagini mai virile: regalitatea cerească sau terestră a regelui jurist, preot sau războinic, sau capete şi coarne falice, simboluri de gradul doi ale suveranităţii virile, simboluri al căror rol magic dă la iveală procesele de formare a semnelor şi cuvintelor. Dar această imaginare a zenitului cheamă imperios, cum bine a arătat Eliade, imaginile complementare *123 ale iluminării sub toate formele ei.

II. SIMBOLURILE SPECTACULARE

Aşa cum schema ascensiunii se opune punct cu punct, în dezvoltările ei simbolice, schemei căderii, tot astfel simbolurilor tenebroase li se opun cele ale luminii şi în special simbolul solar. Un remarcabil izomorfism leagă în mod universal ascensiunea de lumină, ceea ce-l face pe Bachelard *124 să scrie că „aceeaşi operaţie a spiritului uman ne poartă spre lumină şi spre înălţime”. Acest izomorfism apare în ochii psihologului fie la subiecţi normali

care descriu automat orizonturile luminoase în practica înălţării imaginare, orizonturi „orbitoare", „azurii şi aurii" *125, fie la psihopaţi la care procesele de gigantizare imaginară sunt întotdeauna însoţite de-o „lumină implacabilă... strălucitoare... orbitoare... nemiloasă" *126. „Odată, povesteşte schizofrenica tratată de Sechehaye *127, mă aflam la Societatea de binefacere şi am văzut deodată cum sala devine uriaşă şi luminată parcă de-o lumină teribilă, electrică, şi care nu dădea propriu-zis umbre..." În acest caz patologic avem de-a face cu o obsesie angoasată a luminii, a strălucitorului şi a netedului, legate însă deopotrivă de semnalizarea obiectelor, a fiinţelor şi a elementelor. „Luminarea, mărturiseşte bolnava, era perceperea irealităţii." Spitalul psihiatric, loc al revelaţiilor acestui ireal, devine „casa oamenilor luminaţi" *128, ba chiar: „o numeam Ţara Iluminării din pricina luminii strălucitoare, orbitoare şi reci, astrale, şi a stării de tensiune extremă în care se aflau toate cele, inclusiv eu" *129.

Majoritatea religiilor recunosc deopotrivă acest izomorfism al cerescului şi al luminosului: Sfântul Augustin sau Sfântul Bernard, misticul autor anonim al *Căutării Graal*-ului (*Queste du* Graal) *130 subliniază izomorfismul cu tot atâta claritate ca şi subiecţii analizaţi de psiholog: „în locul cel mai înalt al cetăţii sfinte se înalţă un templu fantastic.... nici o făptură nu sălăşluieşte în semeţele-i turnuri atât de strălucitoare că par plămădite din razele de aur ale soarelui". În limba mesopotamică cuvântul *dingir*, care înseamnă luminos şi strălucitor, e totodată numele divinităţii cereşti, aşa cum rădăcina *div* din sanscrită, care înseamnă a străluci şi ziuă, dă *dyaus*, *dios* şi *deivos* sau *divus* în latină *131. *Upanişadele*, atât de bogate în imagini ale săgeţii şi ale ascensiunii rapide, sunt realmente pline de simboluri luminoase, Dumnezeu fiind denumit aci „Strălucitorul", „Strălucire şi Lumină a tuturor luminilor şi tot ce străluceşte nu e decât umbră a strălucirii sale..." *132, în sfârşit, pentru populaţia Bambara, care e totuşi de rasă neagră, Zeul binefăcător şi suprem, Faro, e considerat ca „aparţinând rasei albe" *133, iar trupul său alb-gălbui e alcătuit din cupru, metal strălucitor; culoarea sa emblematică e albul, tot albe fiind şi scufiţele de purificare ale circumciziilor.

145

Pe de altă parte, mitul lui Faro lămureşte perfect izomorfismul simbolurilor pe care tocmai le studiem: Faro, refăcând creaţiunea poluată de Mousso-Koroni, se îndreaptă mai întâi spre Est, „locul albului", şi comparând acest alb luminos cu cel pe care vârsta îl conferă părului, nu-i acordă decât pentru acest motiv numele de „bătrân", după care, parcurgând ciclul solar, o porneşte spre Vest, „ţara oamenilor soarelui-apune" *134, în acesta cosmogonie inspirată de lumină, Faro se dedică ierarhizării cerului în şapte ceruri suprapuse, foarte

înrudite cu cele imaginate de şamani sau cu tradiția dantescă, cel mai de jos fiind cel mai impur, încă mânjit de urmele lui Mousso-Koroni, în timp ce al şaptelea cer e reşedinţa regală a lui Faro, unde se află apa baptismală şi purificatoare şi unde se refugiază soarele. Desigur, dintr-o necesitate de ordin geografic, Faro e un „zeu de apă" *135, dar valorificarea sa pozitivă determină o constelaţie simbolică spre care converg luminosul, solarul, purul, albul, regalul, verticalul, atribute şi calităţi ore, la urma urmei, sunt cele ale unei divinităţi uraniene.

Remarcabil e faptul că în toate cazurile citate mai sus lumina cerească e *incoloră* sau *slab colorată*. Frecvent, în practica visului în stare de veghe orizontul devine vaporos şi strălucitor. Culoarea dispare pe măsură ce subiectul se cufundă în vis şi-l face să spună: „Resimt atunci o puternică impresie de puritate" *136. Această puritate este aceea a cerului albastru a astrului strălucitor, iar Bachelard *137 arată pe bună dreptate că acest cer albastru, lipsit de nuanţarea culorilor, e „fenomenalitate fără fenomen", un soi de *nirvana* vizuală pe care poeţii o asimilează fie cu eterul, cu aerul „ultrapur", fie, precum Goethe, cu *Urphänomen*-ul, fie, precum Claudel, cu veşmântul „purissimei" *138. Psihologia contemporană confirmă de altfel acest caracter privilegiat al azurului, al albastrului-deschis. În testul Rorschach albastrul e culoarea care provoacă în cea mai mică măsură şocuri emoţionale *139, spre deosebire de negru şi chiar de roşu şi de galben. După cum au arătat Goldstein şi Rosenthal *140, culorile reci, printre care şi albastrul, acţionează în sensul unei „îndepărtări a excitaţiei" , albastrul realizând aşadar condiţiile optime pentru repaus şi mai ales pentru retragere în vederea reculegerii.

Acestei tonalităţi azurii a luminii uraniene trebuie să-i adăugăm nuanţa *aurie* *141. E necesar totuşi să avem mare grijă în privinţa acestui simbolism al auriului, care riscă să bifurce imaginaţia spre visurile alchimiste ale intimităţii substanţiale. E vorba aci întrucâtva doar de aurul vizual, doar de aurul fenomenal, acest „aur culoare", despre care Diel *142 ne declară ci e reprezentativ în ce priveşte spiritualizarea şi care are un pronunţat caracter solar. Există într-adevăr pentru imaginaţie două semnificaţii opuse ale

aurului, după cum acesta e reflectare sau substanţă produsă prin transmutarea alchimistă a metalelor în aur *143, dar aceste semnificaţii se amestecă şi dau adesea simboluri foarte echivoce. Să încercăm a nu lua în considerare decât aurul ca reflectare, şi vedem că intră în constelaţie cu lumina şi înălţimea şi că supradetermină simbolul solar, în acest sens anume trebuie să interpretăm numeroasele imagini ale luminii aurii care abundă în *La Chanson de Roland* şi care i-au inspirat lui G. Cohen titlul cărţii sale: *La grande clarte de Moyen-Age*. În afară de remarcabilul izomorfism al soarelui al părului şi al bărbilor albe, care

ne amintesc într-o oarecare măsură de atributele lui Faro, nu e vorba decât de strălucirea orbitoare a soarelui, de fete cu cosiţe aurii, de cavaleri sclipitori, de veşminte şi de bărbi „albe ca floarea de măceş” *144. Auriul e deci sinonim cu albul. Această sinonimie e şi mai evidentă în *Apocalips*, unde imaginaţia apostolului vizionar reuneşte într-o remarcabilă constelaţie părul alb ca neaua, ca lâna, ochii care scapără şi picioarele scânteietoare ale Fiului omului, chipul său „strălucind ca soarele” şi coroana aurie, spada şi diademele *145. Zeii uranieni ai buriaţilor şi altailor, ai *Upanișadei* ca şi ai cultului mithriatic posedă atribute aurii *146. Zeus nu ia oare înfăţişarea unei ploi aurii spre a-l zămisli pe eroul saurocton Perseu? Cucerirea merelor de aur ale Hesperidelor este o acţiune solară, săvârşită de un erou solar, iar zeiţa cu „casca de aur”, vajnica Pallas Athena, e fiica frunţii lui Zeus *147. În sfârşit, în simbolica alchimistă, se trece constant de la meditaţia asupra substanţei aur la reflectarea sa, aurul prin strălucirea lui posedând „virtuţile dilatate ale soarelui în trupul său”, iar soarele devenind în felul acesta în mod cu totul firesc semnul alchimist al aurului *148. Aurul, Datorită auriului, e într-adevăr „picătura de lumină *149.

Soarele, şi în special *soarele care răsare*, va fi aşadar prin multitudinea supradeterminarilor ale înălţării şi ale luminii, ale razei şi ale auriului, ipostaza puterilor uraniene prin excelenţă. Apolo ar fi zeul tipic „hiperborean”, zeul invadatorilor indo-europeni, heliolatria triumfătoare în epoca hallstatiană concomitent cu cultul focului şi al cerului *150, în denumirea de Apolo (Appellon), Dontenville *151 detectează ideea, dacă nu fonetismul, zeului celtic Bel. Bel, Belen sau Belinus ar însemna „lucitor, strălucitor”, dând în grai breton *balan*, care denumeşte drobiţa cu flori de aur. Vechiul cuvânt Belen ar desemna deci fără echivoc soarele, în timp ce rădăcina *sol* ar fi ambiguă, divinitate feminină (cf. cuvântul german: *die Sonne*), *dea sulis* în anglo-saxonă. S-ar fi produs pare-se o asimilare prin intermediul rădăcinii *sl* între lună (*selene*) şi strălucirea solară (*selas*) *152. Această şovăială şi această asimilare evidenţiază fenomenul de contaminare posibilă a imaginilor, pe care o vom reliefa în capitolele consacrate măsurării timpului.

147

Oricum, se pare într-adevăr că soarele semnifică mai întâi lumină şi lumină supremă, în tradiţia medievală Hristos e în mod statornic comparat cu soarele, e denumit *sol salutis, sol invictus* sau, printr-o evidentă aluzie la Iosua, *sol occasum nesciens*, şi, după Sfântul Eusebiu din Alexandria, creştinii, până în secolul al V-lea, adorau soarele-răsare *153. Soarele care se înalţă pe bolta cerului e de altfel adeseori comparat cu o pasăre, în Egipt, zeul Atum se numeşte „marele Fenix care trăieşte la Heliopolis” şi se făleşte că şi-a „încununat singur capul cu coroana de pene”. Ra, marele zeu solar, are cap de uliu, în timp ce pentru hinduşi soarele

este o acvilă şi uneori o lebădă *154. Mezdeismul asimilează soarele cu un cocoş care vesteşte ivirea zorilor, iar clopotniţele creştine continuă să poarte această pasăre care simbolizează veghea sufletului în adăstarea sosirii Duhului, a zămislirii Marii Aurore1 *155. Aci e proslăvită aşadar puterea binefăcătoare a soarelui-răsare, a soarelui biruitor al nopţii, întrucât nu trebuie să uităm că astrul în sine poate avea un aspect malefic şi devorator *156, şi în cazul acesta e un „soare negru". Ascensiunea luminoasă e ceea ce valorifică pozitiv soarele. *Orientul* e un termen încărcat de semnificaţii binefăcătoare în limbajul bijutierului, care califică prin acest cuvânt strălucirea perlei, ca şi în terminologia creştină sau masonică. Egiptenii, perşii şi creştinii se îndreaptă spre Orient când se roagă, pentru că, spune Sfântul Augustin, „spiritul se mişcă şi se întoarce spre ceea ce este excelent", în Orient se situează Paradisul terestru şi tot acolo plasează Psalmistul înălţarea lui Hristos, iar Sfântul Matei întoarcerea lui Hristos *157. După cum scrie M. Davy comentând orientarea *ad orientem* a templului creştin, Orientul desemnează aurora şi posedă sensul de obârşie, de trezire, „în ordinea mistică Orientul semnifică iluminare" *158.

Tradiţia vechilor mexicani coincide cu această tradiţie mediteraneană. Levantul e tărâmul de baştină al soarelui şi al planetei Venus, tărâmul învierii, al tinereţii. Acolo, în „partea luminii" (*Tlapcopa*), zeul Nanauatzin şi Marele Zeu Quetzalcoatl, înviaţi după jertfa lor, au reapărut — unul în chip de soare, celălalt sub înfăţişarea planetei Venus. Tot acolo se situează paradisul terestru (*Tlalocan*). Se poate arăta clar, pe baza acestui exemplu al Orientului mexican, împărţirea care se stabileşte între arhetip şi un simplu simbolism datorat unui incident local: culoarea arhetipală a Orientului este în Mexic ca şi în alte părţi trandafirul sau galbenul aurorei, dar dintr-un considerent de ordin geografic — aşezarea golfului la răsăritul Mexicului şi a munţilor ploioşi la răsărit de Mexico — răsăritul e numit şi „tărâmul verde", astfel, aşa cum remarcă Soustelle *159, „imaginea solară şi imaginea acvatică vegetală. . . coincid, acoperind această regiune a golfului care e în acelaşi timp tărâmul soarelui roşu din zori şi cel al apei verzi şi albastre..." Cât despre

148

soarele la zenit, el ia numele marelui zeu războinic al aztecilor, Uitzilopochtli, care o nimiceşte pe zeiţa întunericului, Coyolxauhqui, şi stelele. El însuşi a fost zămislit de zeiţa pământ şi de sufletul unui războinic căzut jertfă care s-a transformat în pasăre-muscă *160. Astfel se află legate într-un impresionant izomorfism soarele, răsăritul şi zenitul, culorile aurorei, pasărea şi eroul războinic asmuţit împotriva puterilor nocturne.

De simbolismul soarelui se leagă, în sfârşit, cel al *coroanei* solare, al coroanei de raze, atributul lui Mithra-Helios, care apare pe monedele romane din clipa în care Cezar adoptă

titlul de *comes solis invicti*, şi culminează în iconografia „Regelui Soare” *161. Desigur, imaginea coroanei şi a nimbului se va anastomoza cu constelaţia simbolică a cerului şi a *Mandalei* *162 în foarte numeroase tradiţii. Dar la originea sa coroana, ca şi nimbul creştin sau budist, pare într-adevăr a fi solară. Tot astfel tonsura clericilor şi coroana fecioarelor, cea dintâi existând deja la preoţii egipteni ai soarelui, au o semnificaţie solară *163. Bachelard dezvăluie adevăratul sens dinamic al nimbului, care nu e altceva decât „cucerirea spiritului devenit treptat conştient de lumina sa... nimbul realizează una din formele succesului împotriva rezistenţei la urcuş” *164, în concluzie, izomorfismul luminii şi al înălţării ar fi condensat în simbolismul nimbului ca şi, în cel al coroanei, iar acestea din urmă, în simbolica religioasă ca şi în simbolica politică, ar fi cifrul manifest al transcendenţei.

***

În timpul experienţelor de provocare a visului în stare de veghe apar foarte adesea imagini ale nimbului. Personajele imaginate, în timpul imaginarei lor ascensiuni, au un chip care se transformă, se transfigurează într-un „halou de lumină intensă” şi, în acelaşi timp, impresia resimţită în mod constant de pacient e de a fi *privit*. Privire care, după Desoille *165, este evident reprezentativă pentru această transcendenţă psihologică pe care Freud o denumeşte „supraeu”, adică privire inchizitorială a conştiinţei morale. Această deplasare a luminii, a haloului luminos înspre privire, ne apare drept foarte firească: întrucât e normal ca ochiul, organ al vederii, să fie asociat cu obiectul percepţiei vizuale, adică cu lumina. Nu ni se pare util să separăm, aşa cum face Desoille, imaginea ochiului de simbolismul privirii. După părerea acestui autor *166, privirea ar fi simbolul judecăţii morale, a cenzurii „supraeului”, în vreme ce ochiul n-ar fi decât un simbol şubrezit, adecvat unei supravegheri vulgare. Ni se pare însă că nici o privire nu poate fi vreodată imaginată mai mult sau mai puţin în afara ochiului, fie şi-a unui

ochi închis. Oricum, ochiul sau privirea sunt întotdeauna legate de transcendenţă, fapt pe care-l constată atât mitologia universală, cât şi psihanaliza. Un filosof ca Alquie sesizează bine această esenţă a transcendenţei care serveşte drept bază percepţiei vizuale: „Totul e percepţie vizuală, şi cine oare n-ar înţelege că percepţia vizuală nu e posibilă decât de la distanţă? însăşi esenţa privirii omeneşti introduce în cunoaşterea vizuală o oarecare separare...” *167. Şi Baudouin, analizând ceea ce el numeşte „complexul spectacular”, arată că acesta reuneşte „a vedea” şi „a şti” în cadrul unei intense valorificări a supraeului, care ne reaminteşte întrucâtva „contemplarea monarhică” atât de dragă lui Bachelard *168. Supraeul

e înainte de toate ochiul Tatălui, şi mai târziu ochiul regelui, ochiul lui Dumnezeu, în virtutea legăturii profunde pe care psihanaliza o stabileşte între Tată, autoritatea politică şi imperativul moral. Astfel, imaginaţia lui Hugo, în pofida unor puternice polarizări materne şi panteiste, revine neîncetat la o concepţie teologică paternă a lui Dumnezeu martor", privitor şi judecător, simbolizat de faimosul ochi care-l urmăreşte pe ucigaşul Cain. Reciproc, înşelătorul, ticălosul, sperjurul trebuie să fie orb sau orbit, cum ne stau mărturie celebrele versuri din *L'Aigle du Casque* sau din *Châtiments* *169. Ştim însă că nu e nevoie să facem apel la arsenalul oedipian ca să asociem ochiul şi percepţia vizuală cu schema înălţării şi cu idealurile transcendenţei; amintim că reflexele de gravitaţie, sensul verticalităţii asociază într-un mod pur fiziologic factorii chinestezici şi coenestezici cu factorii vizuali *170. Odată stabilită orientarea în raport cu gravitaţia, semnele vizuale, prin vicariantă condiţională, pot servi în acelaşi timp la determinarea poziţiei în spaţiu şi a echilibrului normal, în această problemă, ca în atâtea altele, motivările oedipiene intră în aceeaşi constelaţie cu engramele psiho-fiziologice.

Mitologia confirmă deopotrivă izomorfismul ochiului, al percepţiei vizuale şi al transcendenţei divine. Varuna, zeu uranian, e denumit *sahasrâka*, ceea ce înseamnă cu o mie de ochi" şi precum zeul lui, Hugo, e în acelaşi timp cel care „vede tot" şi cel care e „orb" *171. Tot astfel Odhin clarvăzătorul — care e în acelaşi timp chior, şi vom explica îndată această ciudăţenie — e zeul „spion" *172. Iehova din *Psalmi* e cel căruia nu i se poate ascunde nimic: „Dacă mă-nalţ în ceruri, te aflu acolo, dacă mă afund în lumea celor duşi, şi-acolo eşti..." *173. La fuegieni, la boşimani, la samoezi şi la o mulţime de alte seminţii, soarele e considerat ochiul lui Dumnezeu. Soarele Surya e ochiul lui Mithra şi al lui Varuna; la perşi e ochiul lui Ahura-Mazda; la greci Helios e ochiul lui Zeus, altundeva e ochiul lui Ra, ochiul lui Allah *174. Krappe *175 remarcă în mod foarte judicios că se trece uşor de la „ochiul care vede crimele" la cel care răzbună crimele; aşa cum se trecea de la altitudinea

Celui de Sus la funcţia socială a suveranului, se trece de la imaginea clarvăzătorului la funcţia de judecător şi poate la aceea de mag. Prometeul lui Eschil face apel la discul solar „care vede tot", iar Krappe menţionează numeroase cazuri în care ochiul solar e în acelaşi timp justiţiar, în Babilon, Shamash e marele judecător, în timp ce la koriaci şi la japonezi cerul e fie marele „supraveghetor", fie martorul celor mai tainice crime *176. Aşadar, izomorfismul soarelui uranian şi al percepţiei vizuale suscită întotdeauna intenţii intelectuale, dacă nu morale: percepţia vizuală e inductoare de clarviziune şi mai ales de rigoare morală, în

optică raza luminoasă e directă şi dreaptă în toată accepţiunea acestor termeni. Precizia, instantaneitatea, rectitudinea luminii ca şi a suveranei rigurozităţi morale. Intuiţia poetică regăseşte acest izomorfism când, invocând *Amiaza cea dreaptă*, exprimă cu claritate:

„.. .admirabilă justiţie

A luminii cu arme nemiloase...," *177

Acest izomorfism ni se pare a justifica în parte ciudăţenia unor numeroase legende indo-europene în care Atotputernicia e *chioară*. Am stăruit mai înainte asupra valenţelor peiorative ale cecităţii *178. Dar aici, în acest proces de eufemizare a acestei infirmităţi, izbitor e faptul că personajul chior nu e niciodată singur şi că rămâne intact în privinţa celorlalte calităţi fizice ale sale. Odhin cel chior e flancat de Tir ciungul, iar Horatius Cocles, ciclopul, magicianul care aruncă priviri cumplite din unicul său ochi, e nedespărţit de Mucius Scaevola, cel cu mâna sacrificată. Dumézil *179 pretinde că Odhin a acceptat să-şi piardă unul din ochii trupeşti, material spre a dobândi adevărata cunoaştere, marea magie, puterea de-a vedea invizibilul. Şi-a încredinţat ochiul vrăjitorului Mimir, care-i îngăduie zilnic să se adape de la izvorul îndemânării. Jertfirea ochiului, pe care-o regăsim în legendele referitoare la Dhritarâshtra şi Yudhishtika sau la Savitri şi Bhaga, e un mijloc de *fortificare a percepţiei vizuale* „şi de dobândire a unei capacităţi vizuale de natură magică. Constatăm că extrema valorificare intelectuală şi morală a organului vizual atrage după sine oferirea acestuia drept ofrandă, întrucât organul fizic se sublimează şi o a doua vedere, arhetipală în sensul platonician al termenului, vine să ia locul percepţiei vizuale comune. Jertfirea sub formă de ofrandă a ochiului, pe care-o regăsim în *Evanghelie* *180, e supradeterminare a percepţiei vizuale în capacitate vizuală magică. Vom reveni amănunţit *181 asupra acestui proces de răsturnare a valorilor prin jertfă şi care e foarte înrudit cu procedeul lingvistic de eufemizare numit litotă, în cadrul acestui proces de sublimare, care sacrifică suportul material al metaforei pentru a nu păstra decât sensul pur, sesizăm un fel de platonism înainte de Platon,

151

şi în această perspectivă idealistă cuvântul şi limbajul, moştenitoare ale vocabularului simbolic al vederii, vor lua întrucâtva locul percepţiei vizuale în ipostază de capacitate vizuală magică, *intuitus* suprem şi supremă eficienţă. Aceeaşi tendinţă idealistă înarmează contemplarea iluminată şi vorbirea cu o putere efectivă: la Platon, viziunea mitică e contrapunctul dialecticii verbale, a demonstra e sinonim cu a arăta *182.

În primele cinci versete ale *Evangheliei* platoniciene a Sfântului Ioan *183, *cuvântul* e cu claritate asociat luminii „care luceşte în întuneric", dar izomorfismul cuvântului şi al luminii e mult mai primitiv şi mai universal decât platonismul Sfântului Ioan. Textele

upanişadice asociază în mod constant lumina, uneori focul, cuvântului, iar în legendele egiptene, ca şi la vechii iudei, cuvântul prezidează la crearea universului. Primele cuvinte ale lui Atum ca şi ale lui Iehova sunt un *fiat lux* *184. Jung arată că etimologia indo-europeană a „ceea ce luceşte" este aceeaşi cu cea a termenului însemnând „a vorbi", similitudine ce s-ar regăsi şi în egipteană. Jung, făcând o apropiere între radicalul *sven* şi *svan* din sanscrită, care înseamnă a fremăta, trage următoarea concluzie: cântecul lebedei (*Schwann*), pasăre solară, nu e decât manifestarea mitică a izomorfismului etimologic al luminii şi al cuvântului *185: întrucât cuvântul ca şi lumina, e ipostaza simbolică a Atotputerniciei. În *Kalevala*, bardul veşnic Wainâmoinen e cel care posedă literele runice şi în felul acesta deţine puterea, precum Odhin, Varuna cel chior al germanicilor, acţionează prin magia runelor *186. Chiar numele de Varuna ar avea aceeaşi origine cu vocabula rună (*wr*-u-*nâ*); în limba finică *runo* însemnând „cânt epic", în letonă *runat* însemnând „a vorbi" şi în irlandeză *rûn* însemnând „secret" *187. Runele sunt totodată semne şi formule pe care Marele Zeu indo-european le-ar fi obţinut ca urmare a unei iniţieri de tip şamanic, comportând cu alte cuvinte practici ascensionale şi sacrificatorii *188. Odhin e supranumit câteodată „zeul vorbirii corecte", iar dedublarea lui *rex*, dragă tezelor lui Dumézil, lasă să se întrevadă o specializare a unei jumătăţi a puterii regale în facultatea de-a vorbi bine, de-a numi corect lucrurile. Cuvântul latinesc *flamen* şi omologul lui sanscrit *brahman*, dubletul lui *rex*, înseamnă „formulă sacră" *189. Acest izomorfism al atotputerniciei cereşti şi al utilizării cuvântului e manifest în culturi atât de îndepărtate cum ar fi cultura hindusă şi cea a populaţiei Bambara. În tradiţia upanişadică Brahman se manifestă mai întâi ca nume sacru, cuvânt etern care ar fi *sphota*, cauză reală a universului. După M. Choisy *190, Sphota, Logos-ul indian, ar proveni din *sphout*, care înseamnă a crăpa, a izbucni, rudă apropiată a adjectivului *sphonta*, care înseamnă înmugurit, înflorit, scos în evidenţă, iar sensul lui *sphota* ar fi în cele din urmă „a izbucni brusc ca un

152

strigăt". Sphota ar fi deci Brahman în persoană sub forma lui Nada-Brahman, a lui Brahman-cuvânt. Şi după M. Choisy *191, Logos-ul indian se poate reduce la sunetul primordial Cabda, care e Brahman însuşi. Cabda e legat prin însăşi producerea sa de aerul vital *prâna*, iar stăpânirea lui *prâna* la care ajungi prin Yoga e în acelaşi timp stăpânirea lui Cabda. Regăsim aici izomorfismul imaginilor aeriene şi pneumatice şi al atributelor puterii, aşa cum a fost studiat de Jung şi de Bachelard *192. Drept urmare, tehnica atât de importantă a recitării *mantra*-urilor, cuvinte dinamice, formule magice care prin dominarea respiraţiei şi a cuvântului supun universul. Această recitare conduce deopotrivă la fenomene de vizualitate magică, imaginaţia regăsind astfel izomorfismul aer — cuvânt — percepţie vizuală *193.

Acest izomorfism e cu-atât mai evident în tantrism, această formă de hinduism pentru care meditaţia se poate sprijini fie pe contemplarea icoanelor divine, fie pe recitarea unor *mantra*. Aceste *mantra* pot fi, în ultimă instanţă, nişte pure formule magice reduse la proporţiile unui talisman, ca în practica lamaică a flamurilor şi a moriştilor de rugăciune *194. Şi aci se constată o dihotomie cu intenţii intelectualiste: întrucât *mantra* şi *dharani* au un al doilea sens ascuns, nedezvăluindu-şi taina decât în anumite condiţii. Eliade *195 compară de altfel acest dublu sens cu limbajul „tainic" al şamanilor, şi chiar cu procesul metafizic al oricărei poezii, al parabolei evanghelice, ca şi al „greşelii" semantice îndrăgite de Verlaine. Fiecare divinitate posedă un *bîga-mantra*, un suport verbal care e însăşi fiinţa sa şi pe care ni-l putem însuşi recitând *mantra*. Aşa cum subliniază Eliade *196, *mantra* e un simbol în sensul arhaic al termenului: e în acelaşi timp realitatea simbolizată şi semnul simbolizator. E întrucâtva un concentrat semantic şi ontologic. Drept urmare, atotputernicia numelui, a vocabulei, mergându-se până la utilizarea calamburului, pe care-l întâlnim în numeroase culturi, mai ales în cea a" Egiptului antic *197. Pe de altă parte, acest simbol poate fi deopotrivă vizual sau fonetic: „Între *mantrayâna* şi iconografie există o corespondenţă perfectă" *198. Regăsim aici izomorfismul percepţiei vizuale şi al cuvântului. Se poate porni fie de la suportul iconografic, fie de la „vehiculul" audio-fonic pe care-l constituie *mantra* pentru absorbirea sucului ontologic conţinut în semantism.

Fără a ne opri la înrudirea dintre indianul şi tibetanul *mantra* şi musulmanul *dhikr*, regăsim o valorificare omoloagă izomorfismului dintre vizual şi sunetul rostit sau cântat în culturile africane ale seminţiilor Dogon şi Bambara *199. La membrii comunităţii Bambara, de pildă, devizele au o putere efectivă când sunt rostite de către căpetenie. Aerul „ieşit din gură... se transformă într-o *nyama* (forţă binefăcătoare", care pătrunde în trupul

zeului „prin pupile şi urechi". Deviza şi rostirea ei transformă *tere* (forţa legată de trup) în *nyama*. Prin vorbe rele grioţii *200 pot provoca moartea, în timp ce formulele bune, rostite corect, tămăduiesc bolile. Sau cum foarte bine menţionează G. Dieterlen *201, „instituirea devizei are ca efect confirmarea fiinţelor în starea lor corporală şi socială". Perenitatea simbolului confirmă perenitatea lucrurilor. Cuvântul dat, înainte de-a dobândi accepţiunea morală de fidelitate, posedă accepţiunea logică mai generală de identitate. Şi la nivelul modest al emblematicii membrilor comunităţii Bambara se constată limpede că vorba e parte constitutivă a unei anume făpturi după o ordine de dreptate al cărei arhetip rămâne lumina. Afirmaţia *verba volant, scripta manent* se dovedeşte nu tocmai adecvată, deoarece atât vorba cât şi scrisul constituie prototipurile izomorfe ale statorniciei şi ale identităţii.

Există realmente o deplină reciprocitate între cuvânt şi semnul vizual. Seminţia Bambara posedă un soi de pre-alfabet aritmetic, prima cifră, „cifra stăpânului şi a cuvântului", fiind asimilată cu căpetenia, cu capul, cu conştiinţa, cu Marele Zeu Faro *202. Într-atât e de adevărat faptul că semiologia divorţează greu de semantica din care provine.

Vedem aşadar cum cuvântul, omolog al Puterii, e izomorf în numeroase culturi cu lumina şi cu suveranitatea de sus. Acest izomorfism se traduce materialmente prin cele două manifestări posibile ale cuvântului: scrisul sau cel puţin emblema pictografică de pe o parte fonetismul pe de altă parte intelectualizarea simbolurilor şi lenta transformare a semanticului în semiologic urmează deci întocmai calea filogenezei evoluţioniste care privilegiază în specia umană cele două centre senzoriale: vizual şi audio-fonic *203. Totuşi, alături de acest izomorfism intelectualizant al cuvântului trebuie să semnalăm o anastomoză posibilă a limbajului şi a sexualităţii. Adeseori, într-adevăr, cuvântul e asimilat cu simbolismul fiului, sau, prin intermediul simbolismului sexual al focului, cu zeul focului însuşi, asirianul Gibil sau pur şi simplu zeiţa masculinizată gen Athena. E ceea ce legitimează apropierea pe care Lévi-Strauss *204 o poate stabili între limbaj şi reglementarea sexualităţii conjugale în practica universală a exogamiei. Cu toate că respectivul antropolog nu vrea să ia în considerare decât aspectul formal şi sintactic al celor două mijloace de comunicare socială, ni se pare totuşi o dată mai mult că fondul şi semantismul ne pot ajuta să înţelegem sintaxa. Dacă în Noua Caledonie „vorba rea" este egală cu adulterul, dacă numeroase seminţii clasifică abuzurile de limbaj laolaltă cu crimele privind infracţiunea sexuală, dacă „limbaj şi exogamie prezintă două soluţii ale aceleiaşi situaţii fundamentale", nu se poate oare discerne o motivare semantică a acestui izomorfism, de vreme ce psiho-patologia, istoria religiilor, ne înfăţişează numeroase cazuri în care cuvântul e pur şi simplu asimilat cu puterea sexuală, iar verbul cu „sămânţa" *205? Această contaminare a schimbului lingvistic de către relaţia sexuală ne apare totuşi ca fiind secundară, şi derivată din idealurile de putere, inclusiv puterea sexuală, pe care le comportă constelaţia spectaculară studiată.

În concluzia acestui capitol putem scrie că am constatat o mare omogenitate în această constelaţie spectaculară, ea însăşi legată de verticalismul ascensional. Acelaşi izomorfism semantic grupează simbolurile luminii şi organele luminii, adică centrii senzoriali pe care filogeneza i-a orientat spre cunoaşterea de la distanţă a lumii. Dacă însă percepţiile vizuale şi audio-fonice sunt dublete compensatoare şi magice ale lumii, am constatat că sunt rapid dublate, la rândul lor, de potenţialul de abstracţiune pe care-l vehiculează. Cuvântul pictografic sau fonetic e sublimare abstractă a perceptului. Tocmai acest proces de dedublare îl văzusem deja operând în cazul simbolurilor suveranităţii aşa cum o concepe Dumézil *206,

constatat o dată în plus cu prilejul fenomenului lingvistic în ansamblu şi al magiei compensatoare al acelor *mantra* şi al runelor, proces pe care trebuie să-l examinăm acum. Chiar şi în domeniul imaginarului lumina e însoţită de procedeele disocierii *207. Spada dublează sceptrul şi *schemele diairetice consolidează schemele verticalităţii*. Orice transcendenţă e însoţită de metode de disociere şi de purificare. E ceea ce ne lăsa deja să întrevedem asceza cathartică a ascensiunii înaripate şi tendinţa păsării de-a se transforma în înger, fenomen ce va fi confirmat de studiul procedeelor de separare, al „distinguo"-urilor clasificatoare şi ierarhizante, a căror schemă se află atât la rădăcina ritualurilor de purificare, cât şi a rudimentelor de clasificare gramaticală şi logică.

III SIMBOLURILE DIAIRETICE

Schemele şi arhetipurile transcendenţei necesită un procedeu dialectic: intenţia nemărturisită care le ghidează este o intenţie polemică ce le confruntă cu opusul lor. Ascensiunea e imaginată *împotriva* căderii şi lumina împotriva, întunericului. Bachelard a analizat just acest „complex al lui Atlas" *208, complex polemic, schemă a efortului verticalizant, a sursum-ului, care e întovărăşit de-un sentiment de contemplare monarhică şi care diminuează lumea spre a exalta mai bine giganticul şi ambiţia reveriilor ascensionale. Dinamismul unor astfel de imagini dovedeşte cu uşurinţă un dogmatism belicos al reprezentării. Lumina tinde să devină fulger sau spadă, iar

155

ascensiunea să calce în picioare un adversar înfrânt. Se şi schiţează în filigran, sub simbolurile ascensionale sau spectaculare, figura eroică a luptătorului încordat împotriva întunericului sau a prăpastiei. Această dihotomie polemică se manifestă frecvent în experienţele visului în stare de veghe, când pacientul tulburat declară: „Mă aflu în lumină, dar inima mi-e neagră ca tăciunele" *209. Tot astfel, marile divinităţi uraniene sunt veşnic ameninţate şi drept urmare rămân mereu în gardă. Nimic nu e mai precar decât un pisc. Aceste divinităţi sunt aşadar polemice, şi Piganiol *210 ţine să vadă în această divină animozitate originea istorică, pentru bazinul mediteranean, a mitului victoriei cavalerului înaripat asupra monstrului femei şi chtonian, victoria lui Zeus asupra lui Cronos. Eroul solar e întotdeauna un războinic aprig şi se opune prin aceasta eroului lunar, care, vom vedea, e un resemnat *211. Pentru eroul solar, isprăvile săvârşite atârnă mai greu în balanţă decât supunerea la porunca unui destin. Răzvrătirea lui Prometeu e arhetipul mitic al libertăţii spiritului. Eroul solar încalcă bucuros ordinele, îşi calcă jurămintele, nu-şi poate stăvili

cutezanţa, precum Hercule sau Samson-ul semit. S-ar putea spune că transcendenţa obligă la această nemulţumire primitivă, la această impulsivitate pe care le reflectă cutezanţa gestului sau temeritatea acţiunii. *Transcendenţa e aşadar întotdeauna înarmată*, şi-am mai întâlnit această armă prin excelenţă transcendentă care e săgeata, şi-am mai recunoscut că sceptrul dreptăţii cheamă străfulgerarea trăsnetelor şi forţa executivă a spadei sau a bardei.

Armele tăioase sunt cele pe care le vom întâlni legate în primul rând de arhetipurile *Regimului Diurn* al fanteziei. În cazul cu-adevărat remarcabil analizat de Desoille *212, ca urmare a imaginilor ascensionale inductoare şi a imaginilor luminoase induse, apare în conştiinţa subiectului supus unui vis experimental arhetipul „spadei de aur" aureolat de-un nimb luminos şi pe care e gravat cuvântul „dreptate". Pacientul se cufundă atunci în contemplarea mistică a acestui tăiş. Psihologul subliniază cu deplină îndreptăţire că accepţiunea falică a armei, atât de dragă psihanalizei, nu e decât secundară, în vreme ce noţiunea de dreptate, schema separării categorice dintre bine şi rău primează şi colorează sentimental întreaga conştiinţă a subiectului. Ni se pare totuşi că simbolismul diairetic, departe de-a exclude aluzia sexuală, nu face decât s-o întărească întrucât sexualitatea masculă nu e „de douăsprezece ori impură"; ea e, dimpotrivă, simbol al sentimentului de putere şi nu e resimţită ca boală sau ca absenţă ruşinoasă de către puiul de om. În acest sens anume stau laolaltă, într-un soi de tehnologie sexuală, armele tăioase sau ascuţite cu uneltele de arat. Atât unele, cât şi celelalte sunt antiteza diairetică a brazdei sau a rănii feminizate. După cum se poate vedea pe-un

156

vas aflat în Muzeul din Florenţa *213 şi cum ne indică etimologia însăşi, plugul primitiv al grecilor din antichitate, ca şi băţul de scormonit al australienilor, e un instrument falie, în limbile australo-asiatice acelaşi cuvânt înseamnă falus şi sapă, iar Przyluski *214 a sugerat că acest termen însuşi s-ar afla la originea cuvântului sanscrit *lângula*, care înseamnă mâner, sapă sau coadă, şi a cuvântului *linga*, care simbolizează falusul. Eliade merge chiar până acolo încât citează, alături de texte asiriene, expresia lui Rabelais: „membru ce poartă numele de plugar al naturii", iar limbajul fără perdea, ca şi graiurile locale din regiunile noastre rurale au darul să confirme această asimilare reciprocă a instrumentelor de arat şi a sexualităţii masculine. Şi mai interesant e acel ritual australian care marchează în mod vădit izomorfismul falusului, al săgeţii şi al brăzdarului. Înarmaţi cu săgeţi pe care le ridică ca pe-un falus, australienii dansează în jurul unei gropi, simbol al organului feminin, şi la urmă înfig ţăruşi în pământ *215. Nu cumva interferenţele culturale frecvente între „forţă combatantă şi fecunditate", subliniate de Dumézil *216 cu referire la Marte-Quirinus, s-ar datora tocmai

acestui izomorfism al armei şi al uneltei de arat având şi darul de-a fecunda? În acest sens, Dumézil ne dă sfatul înţelept de-a deosebi cum se cuvine modul acţiunii marţiale, incontestabil războinic, de foarte numeroasele puncte de aplicare a acestei acţiuni. Cu alte cuvinte, de a explica mai degrabă prin schemă decât prin angajarea concretă a schemei în cutare sau cutare context istorico-simbolic. Aşa-numitul Marte agrar n-ar fi la origine decât un pândar, recoltele fiind un punct de aplicare a modalităţii combatante. Nu e mai puţin adevărat însă că, în cazul lui Marte ca şi al lui Indra, armamentul însuşi prin simbolismul lui sexual poate da naştere unui echivoc, ducând la asimilarea săbiei cu plugul primitiv sau cu plugul *217. Există un „complex al lui Cincinnatus" inerent săbiei. Pentru noi, acelaşi izomorfism care leagă verticalitatea de transcendenţă ca şi de virilitate se manifestă acum în simbolismul armelor ridicate şi înălţate, dobândind însă de astă dată un sens polemic şi agresiv foarte marcat de simbolul însuşi.

Arma cu care e înzestrat eroul e deci simbol de putere, şi totodată de puritate. Lupta dobândeşte din punct de vedere mitologic un caracter spiritual, dacă nu intelectual, întrucât „armele simbolizează forţa de spiritualizare şi de sublimare" *218. Prototipul tuturor eroilor, mai mult sau mai puţin solari cu toţii, pare a fi cu-adevărat Apolo străpungând cu săgeţile sale şarpele Python. Minerva e şi ea o zeiţă înarmată. Această spiritualitate a luptei e pusă în evidenţă de psihanaliză într-o remarcabilă constelaţie hugoliană *219, unde, în jurul activităţii intelectuale, îşi dau întâlnire spada, tatăl, puterea şi împăratul. Hugo, compensându-şi deficienţele fizice prin acest dublet al

157

săbiei pe care-l constituie inteligenţa, mărturiseşte explicit: „Aş fi resimţit nevoia să devin puternic prin spadă, ca tatăl meu şi ca Napoleon, dacă n-aş fi descoperit acest admirabil *ersatz* de a deveni puternic prin gândire, ca Chateaubriand". Nu ne vom mira aşadar văzând cum, mitologic, spada dobândeşte întotdeauna un sens apolonian. Arma lui Perseu e însuşi discul solar care îl ucide pe regele Acrise, o descătuşează pe Andromeda, decapitează Meduza şi, după această ultimă ispravă, arma dedublându-se ea însăşi întrucâtva, dă naştere lui Chrysaor, „omul cu spada de aur", simbol al spiritualizării *220. Teseu, mare specialist în lichidarea monştrilor, îi ucide cu o spadă magică pe Sciron, pe Procust şi pe Peripethes. Iar dacă Heracle mânuieşte adeseori ghioaga, se foloseşte de arc pentru a doborî tenebroasele păsări din lacul Stymphal şi a elibera astfel soarele, şi tot cu săgeţile luptă împotriva lui Nessus, în vreme ce, pentru a înfrânge Hidra, recurge la spadă şi la făclia purificatoare, în tradiţia germanică şi indo-europeană, eroii spintecători de monştri sunt nenumăraţi. Primul dintre ei pare a fi vedicul Indra şi Thorr, vărul său primar, învingătorul uriaşului Hrungnir. Ca

şi vedicul Vritrahan, el ucide „uriaşul terestru", monstru tricefal, care cutează să se înfrupte din ospăţul zeilor *221. Vom vedea că această triplicitate a lui Hrungnir şi a lui Tricirah, asupra căreia stăruie Dumézil *222 şi pe care-o regăsim la Azhi Dahaka al iranienilor, ca şi la Gerion al grecilor sau la Mech al irlandezilor, cu inima formată din trei şerpi, nu e altceva decât marele simbol al timpului lunar, pe care-l vom studia în cartea a doua *223. Aceşti zei luptători, care se apropie de figura mai familiară nouă a lui Marte latin şi a lăncilor sale — *hastae Martis* — sunt tot nişte zei violenţi care utilizează fără deosebire arme de-ale oamenilor sau trăsnete cosmice. Legendele germanice sunt împânzite de nenumăraţi dubli folclorici ai lui Thorr, care ucid monştri, urşi, balauri, precum Barco sau Bjarki şi protejatul său Hottr, reamintindu-ni-i întrucâtva pe Marutah şi pe tovarăşii belicoşi ai lui Indra *224. Creştinătatea moşteneşte, bineînţeles, acest arhetip al eroului luptător. Cele două prototipuri creştine ale luptei pentru cauza cea dreaptă sunt un arhanghel şi un prinţ mitic: Sfântul Mihail şi Sfântul Gheorghe, în numele cărora vor fi investiţi cavalerii Evului Mediu. Cel dintâi, un adevărat Apolo creştin, spintecă balaurul şi domneşte la Gargano lângă Mont Tombe *225; cel de-al doilea, precum Perseu, eliberează o fecioară pe care un balaur e gata s-o înghită, străpungându-l cu lancea. Aceste prototipuri sunt multiplicate într-o sumedenie de locţiitori regionali, chemaţi cu toţii să ucidă balaurul şi mobilizaţi contra întunericului: Sfântul Armantaire la Draguignan, Sfântul Agricol la Avignon, Sfântul Bertrand la Comminges, Sfântul Marţial la Bordeaux, Sfântul Donat la Sisteron, la Paris Sfântul Marcel şi la Poitiers

158

Sfântul Hilaire. Folcloristul arată că, prestigiul şi vigoarea psihică a arhetipului fiind atât de pronunţate, fiecare episcopie, dacă nu chiar fiecare parohie, revendică un sfânt patron saurocton, şi insistă asupra Sfântului Hilaire de la Poitiers pe care-l asimilează cu Hercule şi care devine specialistul francez al victoriei asupra balaurului *226. Tema eroului luptător o regăsim, în sfârşit, în basmele populare sub forma eufemizată a lui „Făt-Frumos", care îndepărtează şi anihilează farmecele, eliberează, descoperă şi trezeşte. Făt-Frumos pe care-l întâlnim atât în legenda nordică a lui Siegfried şi a Brunhildei, într-un basm tătar sau în *Frumoasa din pădurea adormită*, toate ilustrând această temă „veche cât argonauţii" *227.

Prestigiul zeului luptător a contaminat nu numai hagiografia catolică, dar se pare că a inspirat şi toate instituţiile cavalereşti, toate „asociaţiile de bărbaţi" sau de războinici. Fie că e vorba de *Komo* sau de *Kwore*, ale membrilor comunităţii Bambara, a căror căpetenie e un fierar şi ale căror embleme nu trebuie să fie văzute de femei, fie că e vorba de germanicele *bersekir* sau de latinele *luceres*, sau în sfârşit de ordinele cavalereşti creştine, toate par a se modela după fapta mitologică a eroului luptător primordial *228. Într-unul din capitolele

cărţii sale *Les Dieux des Germains*, Dumézil a stăruit îndelung asupra constituţiilor acestor „societăţi de bărbaţi", ale căror arme sunt o sublimare şi o segregare compensatoare a puterii teriomorfe a ghearelor şi a colţilor, fie la „bărbaţii urşi" sau „bărbaţii lupi" ai culturii nordice, fie la „bărbaţii pantere" din Africa centrală *229. Toţi membrii acestor societăţi sunt înainte de toate războinici, posedă largi drepturi sexuale, sunt supuşi unor severe încercări iniţiatice, care constituie poate echivalentul liturgic al isprăvilor eroului primordial. În Occident *berserkir*-ii se umanizează şi se transformă în *vikingi*, care vor tinde la rândul lor spre un fel de organizare de tip cavaleresc în care sexualitatea, sub presiunea cathartică a acestei constelaţii de arhetipuri militare, va fi foarte reglementată. Ni se pare că nu numai marile ordine cavalereşti medievale, şi în special faimosul ordin al Templierilor cu ascetismul său militar şi homosexual în acelaşi timp *230, constituie sechele ale „societăţilor de bărbaţi" primitive, dar şi cercurile studenţeşti ale Germaniei lui Bismarck cu ritualul lor belicos şi încercările la care sunt supuşi novicii, practicate în zilele noastre de orice grup masculin închis, ne apar drept moşteniri ale moravurilor îndepărtate al *berserkir*-ilor. Putem, în sfârşit, duce şi mai departe această filiaţie a eroului solar şi afirma împreună cu Gusdorf că „romanul poliţist însuşi, care constituie unul din aspectele cele mai ciudate ale folclorului contemporan, prelungeşte, sub aparenţa duelului între detectiv şi criminal, inspiraţia romanelor de capă şi spadă, care a fost anterior cea a romanelor cavalereşti" *231. Don Quijote nu se demodează, purtat fiind de psihismul veşnic, iar Sherlock Holmes devine

159

astfel succesorul direct al Sfântului Gheorghe, aşa cum Maigret îl moşteneşte pe Sfântul Hilaire.

Trebuie să examinăm acum problema naturii însăşi a armelor eroului, natură care, la prima vedere, nu apare neapărat tăioasă. Diel *232 stabileşte o foarte categorică distincţie simbolică între armele tăioase şi armele contondente, primele fiind false slujind la înfrângerea efectivă a monstrului, celelalte fiind impure şi riscând să ducă la eşecul acţiunii liberatoare: Iason, utilizând farmecele vrăjitoarei Medeea, nu-şi va îndeplini sarcina de erou prin refuzul de-a decapita monstrul. După opinia lui Diel *233, farmecele magice ca şi ghioaga ar fi nişte simboluri ale animalităţii, şi izbânda lui Teseu asupra Minotaurului ucis cu o ghioagă de piele ,,nu e decât o ispravă perversă", o trădare a pasiunii eroice. Teseu sfârşeşte din această pricină jalnic, ţintuit de stânca infernală. Totuşi această subtilă disociere nu ne convinge câtuşi de puţin şi ni se pare o pură potriveală a simbolicii pentru nevoile unei cauze morale, disociere inspirată de-un postulat evoluţionist conform căruia armele contondente au precedat armele tăioase. Se poate cel mult nota o incidenţă culturală care ar merge în sensul acestei disocieri:

în culturile epocii de fier se mai păstrează credinţa în originea cerească a acestui metal *234. Această credinţă s-ar datora originii efectiv meteorice a primelor minerale prelucrate şi ar fi putut valorifica mai mult tehnicile ghioagei de lemn sau a boxului de piatră. Dar, tehnologic vorbind, cele două soiuri de arme se grupează uşor în categoria *uneltelor percutante*. Fie că e vorba de percuţia prin înfigere a cuţitului sau a spadei, fie de percuţia prin azvârlire a bardei sau a ghioagei *235. Mai mult, primele instrumente percutante sunt cele care slujesc la modelarea primelor tăişuri de silex. Şi având în vedere că armele, fie ele tăioase, percutante sau punctiforme, sunt clasate de către tehnolog *236 în aceeaşi rubrică a percuţiei, nu şovăim să încadrăm, în aceeaşi schemă psihică, diviziunea brutală, separarea unui obiect de învelişul lui inform sau pătrunderea prin străpungere. Poate că, de altfel, o dată mai mult schema psihică e cea care inspiră tehnicile percuţiei şi variantele sale? E cât se poate de evident că pentru copilul foarte mic, cu gesturi sacadate şi stereotipe, lovitura e legată de primul demers obiectiv. În acest foarte primitiv gest al percuţiei sunt strâns unite şi o intuire a forţei, şi satisfacţia ce rezultă din ea, şi prima segregare a unui obiect în sine mai mult sau mai puţin ostil. Nu e aşadar cazul să se stabilească nici o deosebire morală între folosirea ghioagei, a vârfului de spadă sau a tăişului. Abia mult mai târziu, ca urmare a presiunilor culturale şi a contingenţelor istoriei, modalităţile armei se diversifică şi se valorifică în mod diferit, iar spada devine „arma popoarelor cuceritoare” şi rămâne „arma căpeteniilor”, armă supradeterminată prin

160

caracterul diairetic pe care-l poartă în tăişul ei, întrucât „spada popoarelor septentrionale e hărăzită a lovi nu cu vârful, ci cu tăişul...” *237. Spada e aşadar arhetipul spre care pare a se orienta semnificaţia profundă a tuturor armelor, şi din acest exemplu vedem cum se înnoadă inextricabil într-un supradeterminism motivaţiile psihologice şi somaţiile tehnologice.

Când studiem natura armelor eroului, e necesar să deschidem dosarul, admirabil întocmit de Dumézil şi de Eliade, referitor la dialectica armelor divine şi la problema mitologică a legării *238. Dumézil, acumulând un mare număr de observaţii documentare, încearcă să arate că funcţiile de legător-magician sunt ireductibile în raport cu cele de războinic-tăietor de legături. Varuna legătorul e antiteza lui Indra mânuitorul spadei. Ni se pare însă că Eliade rezolvă judicios această dialectică considerând că legarea şi dezlegarea se subordonează activităţii principale a unui suveran legător. Întrucât la origine simbolul legătorilor este, aşa cum am arătat, apanajul divinităţilor funebre şi nefaste *239. Or, se pare că în persoana lui Varuna are loc un tainic consens psihologic între teama faţă de vraja

legăturilor şi speranţa într-un remediu suveran împotriva legării mortale, în mod paradoxal Varuna devine legătorul suprem, adică cel care are depline puteri pentru a lega până şi demonii legători. Dar dacă Varuna pare contaminat de funcţia de legător pe care-o anexează, rămâne fundamental în rolul său de separator uranian, de justiţiar *240. Eliade însuşi admite această ambivalenţă atunci când, referitor la etimologia cuvântului Yoga, provenit din *Yug*, care înseamnă „a lega laolaltă", adaugă paradoxal, răsturnând prin antifrază simbolică motivarea etimologică: „Dacă într-adevăr etimologic Yug înseamnă a lega, e totuşi evident că legătura la care trebuie să conducă această acţiune presupune ca o condiţie prealabilă ruperea legăturilor care unesc spiritul cu lumea" *241. Această reflecţie a istoricului religiilor subliniază, o dată mai mult pentru noi, însemnătatea proceselor eufemizante şi mai ales a antifrazei în demersurile imaginaţiei. Vedem antifraza constituindu-se încă de la primii paşi diairetici ai dialecticii, şi ambivalenţa care rezultă de aici — în cazul în speţă pentru noţiunea de Yoga — marchează preferinţa tainică a gândirii umane care constă înainte de toate în a nega existenţialul şi temporalul. A unifica, „a pune în jug", presupune mai întâi o separare, o purificare a domeniului profan. Dar această ambivalenţă a legării e deopotrivă începutul unei deplasări a miturilor şi imaginilor transcendenţei şi intransigenţei uraniene spre miturile şi simbolurile moniste în care temporalitatea vine să se integreze, subjugată de eufemism şi antifrază, fapt pe care-l vom studia în cele ce urmează *242.

161

Indra însuşi, războinicul prin excelenţă, nu se dă în lături spre a se sluji de legături, dar tot pentru a lega nişte legători, iar Bergaigne *243 recunoaşte această dedublare când scrie că Indra „întoarce împotriva demonului propriile sale viclenii", izbândeşte asupra Mâyin-ilor prin intermediul Mâyâ-ilor. Eliade relevă numeroase cazuri în care Indra e legător, dar legător prin „contaminare", prin „imperialism mitic care determină o formă religioasă victorioasă să-şi asimileze tot soiul de alte atribute divine..." *244. În sfârşit, până şi Dumézil admite că incompatibilitatea dintre legător şi mânuitorul spadei nu e atât de absolută pe cât o afirma, că are loc o deplasare de la zeul magician şi legător la mânuitorul de arme contondente şi tăioase, o transformare a lui Rex în *Dux* *245. Mai mult, adunarea legislativă primitivă e mai întâi războinică, prezidată de Marte Thincsus. Societatea militară e cea care întemeiază societatea civilă, cum se vădeşte limpede la Roma şi la germanici *246. Tot astfel în legenda lui Tir ciungul, mâna tăiată e asociată dialectic cu legarea: pentru că a legat cruzimea lupului Fenrir îşi vâră Tir drept garanţie braţul în gura lupului *247.

Acelaşi compromis se remarcă în mitologia franceză şi creştină. Eroul creştin, pentru a înfrânge monstrul, nu foloseşte întotdeauna mijloacele expeditive ale spadei: Sfânta Martha

„o înlănţuie” pe Tarasque cu cingătoarea ei, de asemenea Sfântul Samson din Dole îşi leagă centura de gâtul şarpelui, în vreme ce Sfântul Veran leagă cu un lanţ de fier monstrul de la fântâna din Vaucluse şi, după Dontenville *248, Apolo sauroctonul din Muzeul Vaticanului „domesticeşte” reptila şi n-o ucide. Mitologul ne indică în acest procedeu al legării o foarte importantă bifurcaţie — pe care o numeşte necreştină — a atitudinii eroice faţă de răul fundamental, şi anume: o eufemizare a răului. Monstrul apare ca „amendabil” şi se deschide astfel din nou calea spre antifrază, spre răsturnarea valorilor imaginare, al căror simbol ar fi chiar şarpele cu cap de berbec al druizilor (care ne evocă întrucâtva şarpele cu pene amerindian: „Capul de berbec e protector... trebuie să se străduiască a-l dirija pe şarpe, a-l dirija inteligent, adică într-un sens favorabil omului” *249. Ni se pare că aceeaşi inflexiune e dată de literatura apocaliptică, pentru care distrugerea definitivă a demonilor e cu grijă diferenţiată de capturarea lor. Capturarea, operată cu ajutorul legăturilor sau al lanţurilor, nu e de altfel decât o pedeapsă vremelnică şi, după afirmaţia lui Langton, „înlănţuirea Satanei pe o perioadă care variază în raport cu unele sau altele dintre texte era o trăsătură curentă a concepţiilor demonologice aflate în plină înflorire printre evreii acestei epoci” *250. Regăsim aceeaşi distincţie în concepţiile zoroastrice. La sfârşitul acestei perioade de

162

captivitate, Satana e „desferecat” spre a sluji drept auxiliar justiţiei divine, spre a sluji de pildă generală în acţiunea de distrugere definitivă a răului *251. Tot în sensul unui compromis prin subordonare vede Jung în animalele încălecate de erou simbolul instinctelor supuse: Agni pe berbecul său, Wotan pe Sleipnir, Dionysos pe măgar, Mithra pe cal, Freyr pe mistreţ, Hristos pe asinul său, Iehova pe serafimul monstruos sunt simbolurile unui compromis „cu”. Dar toate aceste compromisuri, aceste schiţări de antifraze, aceşti eroi care se abat de la eroism împrumutând armele adversarului, chiar dacă trădează o tainică preferinţă a imaginaţiei umane şi a gândirii, dacă vestesc de pe-acum ***Regimul Nocturn*** al fanteziilor, rămân totuşi pe linia eroismului diairetic.

Eroul pur, eroul exemplar rămâne spintecătorul de balauri, în pofida compromisului dintre spadă şi legătură, aceasta din urmă, chiar dacă se reduce la o metaforă juridică, rămâne în mod esenţial instrumentul divinităţilor morţii şi ale timpului, al Parcelor, al unor demoni ca Yama şi Nirrti. Orice apel la Domnul din ceruri se face împotriva legăturilor, orice botez sau iluminare constă pentru om în „a dezlega”, „a sfâşia” legăturile şi vălurile irealităţii *252, şi după cum scrie Eliade *253, situaţia temporală şi mizeria omului „se exprimă prin cuvinte-cheie care conţin ideea de legare, de înlănţuire, de priponire”. Complexul legării nu e aşadar decât un fel de arhetip al propriei situaţii a omului în lume”. Putem deci afirma că în această,

perspectivă a *Regimului Diurn*, dualist şi polemic, suveranitatea preia mai degrabă atributele dezlegării decât pe cele ale legăturilor, şi că eroul adoptă vicleşugurile timpului şi capcanele Răului printr-o alunecare spre alte intenţii. Tocmai în acest context eroic ne apare mitologia Athenei, zeiţa înarmată, zeiţa cu ochi scăpărători, atât de puţin feminină şi atât de sălbatic fecioară, ţâşnită din coapsa lui Hefaistos şi din fruntea lui Zeus, stăpâna armelor, stăpâna gândirii, dar totodată stăpâna ţesutului *254. Rivalitatea dintre Athena şi Arachne nu rezolvă oare problema ridicată de Dumézil? Zeiţa înţelepciunii vrea să se măsoare cu ţesătoarea mitică, cu una din Parce, doar dintr-un imperialism cuceritor. Dar arma-i preferată rămâne lancea, aşa cum pentru Parsifal e spada. Nobleţe a spadei sau a lăncii subliniată de întreaga tradiţie medievală, care făcea din spadă şi din ceremonia învestiturii cavalereşti atât simbolul unei transmiteri de putere, cât şi al probităţii morale.

Dacă în domeniul armelor ofensive se mai poate destul de uşor delimita ce revine atitudinii eroice propriu-zise şi ce e uzurpat de imperialismul imaginarului, această disociere e mai delicată când e vorba de *armele de protecţie* ale eroului *255. Desigur că spada, armă a căpeteniilor, a cuceritorilor victorioşi, e întotdeauna însoţită de *lorica*, de platoşa din frunze de aur sau

163

de scutul Athenei *256. Dar ambivalenţa învelişurilor protectoare, ziduri, platoşe, îngrădituri etc., dă loc la confuzii privind izvoarele arhetipale: ele sunt bineînţeles „separare” de exterioritate, dar predispun totodată, cum vom vedea mai târziu *257, când va fi vorba de coajă, la reverii ale intimităţii ce aparţin cu totul altei familii arhetipale. Trebuie făcut un real efort pentru a separa simbolurile tihnei, ale insularităţii liniştite, de cele ale „universului împotriva” *258 care înalţă zidul sau meterezul. Bachelard nu izbuteşte niciodată pe deplin să facă distincţia între tihna internă şi proteguită a oraşului, pe de o parte, şi aspectul polemic şi defensiv al meterezului. De altfel, se lipseşte de-o atare analiză în numele „apelului contrariilor care dinamizează marile arhetipuri”, constatând că arhetipul casei; făptură puternic terestră, înregistrează apelurile cereşti ale regimului diurn al imaginii: „Casei cu rădăcinile bine înfipte îi place să aibă o ramură sensibilă la vânt, un pod în care se aud frunzele foşnind” *259. Vom adăuga că edificiul care adăposteşte e întotdeauna un adăpost care apără şi protejează şi că există o trecere permanentă de la pasivitate la activitatea sa definitivă. Totuşi Bachelard *260, ca şi René Guénon, face apel, pentru a diferenţia aceste două intenţii simbolice divergente, la o diferenţă de formă în structura împrejmuirii: forma circulară, „rotunjimea deplină”, e mai mult sau mai puţin asimilată cu un pântece, în timp ce construcţia în Formă de pătrat ce face aluzie la un refugiu defensiv mai definitiv: René

Guénon *261 ne atrage atenţia că „cetatea” Ierusalimului ceresc are un plan pătrat, în vreme ce grădina Edenului era circulară: „Avem atunci un oraş cu simbolism mineral, în timp ce la început aveam o grădină cu simbolism vegetal”, în ciuda acestor subtilităţi, e foarte greu, într-un context imaginar al zidului sau al oraşului, să operăm distincţia între intenţiile de apărare şi cele de intimitate. Nu vom reţine din acest izomorfism al armelor decât caracterul defensiv al meterezelor, al şanţurilor şi al zidurilor, întrucât rezidă în aceste construcţii o voinţă diairetică ce nu poate fi neglijată, dar pe care doar un context militar o precizează prin spadă sau prin crenel. *Platoşa*, *incinta fortificată* marchează o intenţie de separare, de promovare a discontinuităţii, şi numai cu acest titlu pot fi păstrate aceste imagini despărţitoare fără a impieta asupra simbolismelor intimităţii.

***

Alături de mijloacele războinice de separare, precum spada, platoşa sau zidul de apărare, există procedee magice încorporate unui ritual. Am

164

menţionat mai înainte că toate simbolurile care gravitează în jurul ascensiunii sau al luminii sunt întotdeauna însoţite de-o intenţie de purificare. Transcendenţa, ca şi lumina, par să ceară întotdeauna efortul de a distinge. De altfel, toate practicile ascensionale la care am făcut aluzie, fie la şaman sau la psihoterapeut, sunt în acelaşi timp tehnici de transcendenţă şi practici de purificare, în aceste scheme, care se caracterizează prin aceea că opun valorile utopice, considerate drept pozitive, negativităţii existenţei, se poate afirma, o dată cu Bachelard, că toate valorile ar putea fi simbolizate „prin puritate” *262. Faptul de-a privilegia, adică de-a evalua, e deja purificator. Unicitatea clară şi distinctă a obiectelor privilegiate e chezăşia purităţii lor, căci „în ochii inconştientului impuritatea e întotdeauna multiplă, abundentă” *263. Puritatea se învecinează cu precizia unei separări bine efectuate. Orice efort axiologic e mai întâi un catharsis.

E firesc aşadar ca în *riturile de* tăiere, de separare, în care spada joacă încă un rol discret, să găsim primele tehnici de purificare. Astfel ne apar mai întâi practici ca acelea ale depilării, ablaţiunii parului, mutilărilor dentare. Ultimele, de pildă, practicate de membrii comunităţii Bagobo, sunt explicit făcute „pentru a nu avea dinţii ca ai animalelor” *264. În mod explicit toate aceste practici ale ablaţiunii — care nu sunt neapărat ablaţiuni cu caracter de jertfă — semnifică o voinţă de diferenţiere faţă de animalitate. Acelaşi e sensul tonsurii la preoţii şi călugării creştini, la sfinţii asceţi ai practicii yoga, la călugării budişti sau jainişti, ultimii practicând depilarea completă a trupului, depilare care nu e altceva decât o tonsură

dusă la extrem *265. Tonsura şi derivatele sunt semne ale renunţării la trup, „această practică înseamnă sfidarea dispreţul faţă de fascinaţia; faţă de avântul procreator al Mayei cu ciclul său vital". Şi Zimmer adaugă aceste remarci semnificative cu privire la un Lohan chinez: „E portretul imaginar al unui om care a rupt toate legăturile cu lumea, depăşind sclavia vieţii fără sfârşit... al unui om care a ridicat sabia tăioasă a cunoaşterii discriminatorii şi s-a eliberat de toate lanţurile care leagă omenirea de avânturile şi de nevoile lumii vegetale şi animale..." *266. Intuiţia istoricului religiilor regăseşte aşadar izomorfismul spadei purificatoare şi al antitezei legăturilor dintre care ultima purifică. Socotim că riturile de excizie şi circumcizie trebuie interpretate într-un context simbolic asemănător. Pentru membrii comunităţii Bambara *267, de pildă, orice operaţie are drept scop trecerea copilului din domeniul impur al lui Mousso-Koroni în puterea binefăcătoare a lui Faro. Desigur că ritul, în această cultură fluvio-agrară, se supraîncarcă cu semnificaţii secundare, dar să stăruim deocamdată asupra a trei elemente deosebit de semnificative ale ansamblului izomorf al

arhetipurilor pe care le studiem acum. E în primul rând sensul purificator al tăişului, separator al lui *wanzo*, apoi rolul protector al tichiei ca „acoperământ al capului", în sfârşit, caracterul vicariant al urechii ca receptacul al atotputerniciei cuvântului. Cuţitul e denumit „cap-mamă a circumciziei"; iar faptul de a-l scoate din teacă înseamnă simbolic purificatul ce-şi părăseşte prepuţul. Deşi operaţia e legată de un simbolism sexual al focului, cuţitul şi penisul sunt totuşi purificate prin spălare înainte de actul operator, şi anume cu o apă în care a fost înmuiat capătul de fier al unei barde268. Lama cuţitului e menită „să atace", „să purifice" de *wanzo*, şi datorită cuţitului pe lama căruia e gravată imaginea păsării Tatugu-Koroni, sângele încărcat cu *wanzo* impur se reîntoarce la Mousso-Koroni pământul. Apropierea de locul ceremoniei e interzisă, deoarece se consideră contaminat: există riscul de-a contracta acolo *wanzo*. Purificarea se desăvârşeşte printr-o retragere de şase zile, printr-o baie în fluviu şi printr-un triplu salt pe deasupra unui rug, spre a dobândi siguranţa că până şi cele mai mici fărâme de impuritate au fost îndepărtate *269. Iată aşadar cum în actul circumciziei însuşi converg, într-un remarcabil simbolism purificator, tăişul, focul şi apa. Dar capul pacientului constituie deopotrivă obiectul unei atenţii deosebite: excizatei i se pune un turban alb, „culoarea lui Faro" *270, circumcişii îşi pun tichia de circumcizie, ţesută din lână albă, care-l proteguieşte pe circumcis în timpul retragerii sale rituale, acesta aflându-se astfel plasat „în lumina protectoare şi purificatoare a lui Faro" *271, întrucât capul e partea „capitală" a individului şi trebuie să primească îngrijiri speciale, în sfârşit, de acest complex simbolic se leagă urechea, receptacul al cuvântului, ale cărei podoabe sunt meşterite în aşa fel încât „să-i

stânjenească pe purtătorii de vorbe rele" şi care, pe cadavrul circumcişilor, sunt tăiate în locul prepuţului „în chip de circumcizie" *272. Ceremonia circumciziei e deci pe de-a-ntregul o ceremonie de diaireză cathartică, o restabilire a ordinii, prin spadă, a lumii compromise şi confuze; fiecare sex, prin circumcizie sau excizie, fiind purificat de elementele tulburi ale sexului opus, simbolizate de prepuţ şi clitoris. Spre deosebire de psihanaliştii clasici *273, noi vedem în circumcizie un act mult mai urgent decât faimoasa răscumpărare a castrării sau decât romanţioasa teză din *Totem şi Tabu* *214, după care ritualul circumciziei ar fi reminiscenţa slăbită a castrării tinerilor masculi de către bătrâni. Circumcizia, după cum dovedeşte studiul antropologic, e deja o filosofic rituală a purificării: ea are drept misiune să despartă masculinul de feminin, ea despică literalmente sexele, după cum trage o categorică linie de demarcaţie între puritatea masculină, pe de o parte, şi feminoidul şi coruptul *wanzo*, pe de altă parte. Circumcizia e aşadar un

166

botez prin smulgerea violentă a sângelui spurcat, a elementelor de corupţie şi de confuzie.

Al doilea arhetip în care se condensează intenţiile purificatoare e *limpezimea apei lustrale*. Bachelard *275 semnalează repulsia spontană faţă de apa murdară şi „valoarea inconştientă acordată apei curate". Anumite ape joacă un rol purificator nu ca substanţă — contrar interpretării elementare a lui Bachelard —, ci ca limpezime antitetică, întrucât elementul apă e în sine ambivalent, ambivalenţă pe care Bachelard o recunoaşte deschis când denunţă „maniheismul" apei *276. Această apă purificatoare are din capul locului o valoare morală: ea nu acţionează prin spălare cantitativă, ci devine substanţa însăşi a purităţii, câteva picături de apă fiind de ajuns spre a purifica o lume; pentru Bachelard *277 stropirea e operaţia purificatoare primitivă, mărea şi arhetipala imagine psihologică al cărei grosolan şi exoteric dublet e spălarea. Asistăm chiar la momentul trecerii unei substanţe într-o forţă „iradiantă", întrucât apa nu se mărgineşte să conţină puritate, ea şi „radiază puritate" *278. Puritatea nu e oare în chintesenţa ei rază, străfulgerare şi orbitoare strălucire spontană? Al doilea caracter care, dublează senzorial limpezimea apei purificatoare şi-i întăreşte, puritatea, e *prospeţimea*. Această prospeţime acţionează în opoziţie cu temperatura călduţă a zilei. Fierbinţeala focului e şi ea purificatoare, întrucât ce i se cere purificării e ca, prin excesele sale, să rupă cu temperatura nici caldă, nici rece a trupului, ca şi cu penumbra confuziei mintale. Am arătat în altă lucrare *279 că zăpada, această apă purificatoare prin excelenţă, purifică atât prin albeaţa, cât şi prin răceala ei. Bachelard remarcă la rândul lui că apa ca izvor al tinereţii „trezeşte" organismul *280. Apa purificatoare e apa care dă viaţă dincolo de păcat,

de trup şi de condiţia de fiinţă muritoare. Istoria religiilor vine o dată mai mult să completeze analiza psihologică: „apa vie", „apa cerească" o regăsim atât în *Upanişade*, cât şi în *Biblie* sau în tradiţiile celtice şi romane *281.

Alt element folosit curent în riturile de purificare e *focul*, botez prin excelenţă conform unei tradiţii pe care-o regăsim în creştinism *282. Cuvântul *pur*, rădăcină a tuturor purificărilor, înseamnă în sanscrită foc. Trebuie totuşi să semnalăm cu atenţie cât de polivalent e simbolul focului, cum o arată poate şi tehnologia *283: producerea focului e legată de gesturi omeneşti şi de ustensile foarte diferite. Există două moduri esenţiale vădit antitetice de-a obţine focul: prin lovire şi prin frecare. Pe noi însă ne interesează aci numai prima metoda întrucât focul purificator e psihologic înrudit cu săgeata arzătoare, cu lovitura cerească şi înflăcărată pe care-o constituie fulgerul. Numeroasele amnare cu percuţie, sau chiar ciudatul amnar cu piston al

167

indonezienilor *284, sunt reducţii la nivel de ustensile ale brutalei străfulgerări a trăsnetului, în timp ce procedeul prin frecare se asociază cu totul altei constelaţii psihice, pe care Bachelard a studiat-o foarte bine în *Psychanalyse du feu*, şi asupra căreia vom reveni la momentul potrivit *285. Focul de care ne ocupăm exclusiv în clipa de faţă e cel folosit de incinerarea indo-europeană, foc ceresc legat de constelaţiile uraniene şi solare studiate, prelungire arzătoare a luminii. După Piganiol *286, incinerarea ar corespunde credinţei în transcendenţa unei esenţe, în nemurirea sufletului: „Din lumea incineraţilor morţii sunt exilaţi", şi aceste preocupări relative la transcendenţă s-ar opune practicilor înhumării, păstrării în pământ a întregului trup sau a unei părţi din el. Piganiol, opunându-l poate un pic imprudent pe Vulcan, „zeu uranian" (de la *volca*, foc, provenit din cuvântul sanscrit *ulkà*, incendiu), lui Saturn chtonianul, asimilează focul purificator cu soarele, foc de înălţare, de sublimare a tot ce se află expus razelor sale arzătoare *287. Incinerarea, jertfele prin ardere şi preocupările spiritualiste care dispreţuiesc geografia chtoniană s-ar fi substituit jertfelor sângeroase ale religiilor agrare. La Roma însuşi eroul solar Hercule ar fi săvârşit, mitic, această reformă *288. Există deci realmente un „foc spiritual" separat de focul sexual, şi Bachelard *289 însuşi recunoaşte ambivalenţa focului care, pe lângă aluzii erotice, comportă şi transmite o intenţie de purificare şi de lumină. Focul poate fi purificator sau, dimpotrivă, valorificat sexual, şi istoria religiilor confirmă constatările psihanalistului elementelor: Agni e când un simplu dublet al lui Vâyu purificatorul, când — aşa cum bine a arătat Bournouf *290 — rămăşiţa unui ritual de fecunditate agrară. Tot astfel în cultul Vestei, un ritual de purificare foarte accentuat, suprapus pe-un vechi fond agrar, face în mod paradoxal ca zeiţa să se

confunde în numeroase privinţe cu divinităţile fecundităţii, ca de pildă Anahita Sarasvati şi Armati *291. Focul e flacără purificatoare, dar şi centru genital al căminului patriarhal. Nu trebuie să căutăm, ca Bachelard ce-l urmează pe Frazer *292, sensul purificator al focului în pregătirea culinară a alimentelor, ci „urmând dialectica focului şi a luminii" se formează adevărata virtute de sublimare a focului, iar Bachelard *293 citează admirabila expresie a lui Novalis, care intuieşte esenţa cathartică a focului: „Lumina e geniul fenomenului arderii". Să nu fie oare focul, în mitul lui Prometeu, decât un simplu *ersatz* simbolic al luminii-spirit? Un mitolog poate scrie *294 că focul „e foarte apt să reprezinte intelectul... pentru că îngăduie simbolizării să figureze pe de o parte spiritualizarea (prin lumină, pe de alta' sublimarea (prin căldură)."

Consideraţii antropologice vin să confirme simbolismul intelectual al focului. Folosirea focului marchează, într-adevăr, „etapa cea mai importantă intelectualizării" cosmosului si-l „îndepărtează tot mai mult pe om de

168

condiţia animală". Tocmai pentru acest motiv spiritualist focul e aproape întotdeauna „darul lui Dumnezeu", aflându-se întotdeauna înzestrat cu o putere „apostopeică" *295. Apostolilor în ziua Pogorârii Sfântului Duh, Sfântului Bonaventura ca şi lui Dante divinitatea li se dezvăluie, în manifestările ei uraniene, sub forma focului. Focul ar fi acel „zeu viu şi gânditor" *296, care, în religiile ariene ale Asiei, a purtat numele de Agni, de Athar, iar la creştini de Hristos. în ritualul creştin focul joaca de asemenea un rol important: foc pascal, foc păstrat de-a lungul întregului an; şi chiar literele titlului crucii ar însemna „Igne Natura Renovator Integra" *297. Cu toate acestea, în creştinism ca şi în alte religii simbolul focului e încărcat de semnificaţii ambivalenţe. Vom vedea că elementul foc, interpretat printr-un cu totul alt regim al imaginii, e strâns legat de miturile învierii, fie prin originea lui xilică la populaţiile care folosesc amnarele cu frecare, fie prin rolul pe care-l joacă, în numeroase alchimii *298, în acţiunea de coacere. Reţinând deocamdată din reprezentările focului doar simbolismul lor purificator, nu uităm totuşi că o imagine strâns legată, natural sau tehnologic, de-o constelaţie bine delimitată poate emigra pe furiş, datorită unei calităţi secundare; în cazul care ne interesează aci vedem focul de origine percutantă anexat prin calitatea sa luminoasă unui izomorfism uranian, aşa cum apa ne-a apărut dependentă mai degrabă, în ce priveşte semantismul, de atributele ei: limpezime, tulburare, adâncime etc., decât de trăsăturile ei substanţiale. O dată mai mult constatăm că imaginaţia nu se organizează printr-o fizică a elementelor, ci printr-o fiziologie pe care am putea-o numi verbală, şi prin rămăşiţele adjectivale şi pasive ale acestor cuvinte care exprimă scheme şi gesturi. Contrar celor afirmate

de gramaticieni *299, adjectivul apare în geneza lui psihologică ca epicatatet, adică aşezat mental în faţa substanţei, în faţa substantivului, pentru simplul motiv că adjectivul e mai general decât substantivul, adică se înrudeşte cu marile scheme verbale care constituie subiectivitatea imaginarului.

Acest izomorfism se mai întăreşte şi prin faptul că, pentru numeroase populaţii, focul e izomorf păsării. Nu numai porumbelul Pogorârii Sfântului Duh, dar şi corbul ignifer al vechilor celţi, al indienilor şi al australienilor actuali, şoimul sau auşelul sunt păsări esenţialmente pirogene *300. Adeseori coloraţia unui cioc, a unei creste, a unui penaj hotărăşte alegerea păsării de foc, şi probabil că acestea sunt motivele pentru care în Europa ghionoaia cu guşă roşcată şi mărăcinarul cu gât roşu figurează în legendele focului. Când peştii sunt cei care aduc focul în locul păsării, ei nu îndeplinesc acest oficiu decât prin uzurpare sau furt, ca ştiuca din *Kalevala*. Pe de altă parte, în sfârşit, spre a completa tabloul acestui izomorfism al focului şi al

169

altor elemente diairetice şi spectaculare cu care intră în constelaţie, focul e foarte adesea asimilat cu cuvântul, ca în *Upanișade* unde izomorfismul reuneşte în mod remarcabil piscul, focul şi cuvântul: „Care e divinitatea Zenitului? — Agni! — Şi Agni pe ce se sprijină? — Pe Cuvânt!" *301 În *Biblie* deopotrivă focul e legal de cuvântul lui Dumnezeu şi de cel al profetului ale cărui buze sunt „purificate" cu un tăciune aprins *302. Regăsim aşadar în mod constant, sub simbolismul complex al focului, o temă diairetică foarte marcată şi care ne îngăduie să legăm parţial elementul foc, prin lumina pe care-o comportă, de *Regimul Diurn* al imaginii.

Aerul rezumă toate calificările cathartice ale epitetelor elementare pe care le-am studiat: transparenţă, lumină, receptivitate la fierbinţeală ca şi la frig. E unul din motivele pentru care Bachelard, într-unul dintre cele mai fructuoase studii ale sale, a putut face din elementul aerian însăşi substanţa schemei ascensionale *303. Am notat deja felul în care aerul şi cuvântul sunt strâns asociate în tradiţia indiană. Să revenim la acea faimoasă teorie a lui *prâna*. Vâyu (de la *va*, care înseamnă a se mişca, a respira) este Zeul primordial prin care se inaugurează întreaga mitologie. Dumézil *304 a arătat că Vâyu (înlocuit uneori cu omologul său războinic Indra era, pe listele teologice sacrificiale din India, un Zeu iniţial. El e „cercetaşul", „cel ce dă impulsul". E totodată purificatorul: lui îi revine, după victoria tovarăşului său Indra asupra lui Urtra, rolul de ,,a curăţa prin răsuflarea sa o materie infectă" *305. La iranieni există deopotrivă un zeu al vântului, care poate fi şi e inclus în panteonul războinic: vântul e principala din cele zece încarnări ale lui Verethragna. Ianus-ul latin ar juca

în Occident acelaşi rol de iniţiator, şi dublul său caracter — precum cel al lui Vâyu — îi îngăduie să constituie un model de dihotomie: uşă deschisă sau închisă, soi de divinitate a „curentelor de aer” *306. Vâyu e asimilabil mişcării lui prâna. suflu de viaţă. e mediatorul subtil, „prin aer ca printr-un fir sunt legate lumea aceasta de lumea cealaltă şi toate făpturile” *307. Dar. o dată mai mult, să nu ne lăsăm înşelaţi în privinţa ambivalenţei legăturii: căci această mediere angelică e mai mult semn de transcendenţă decât de compromis, fapt ce reiese cu limpezime din panteonul egiptean, într-adevăr, dacă zeul Chou reprezintă suflul vital, acest principiu care le permite oamenilor să trăiască şi morţilor să reînvie, dacă poate spune în postură de zeu primordial: „eu fac (creaturile să trăiască şi le ţin în viaţă prin acţiunea gurii mele, eu, viaţa care se află în nara lor, îmi diriguiesc suflarea în gâtlejul lor...”, nu e mai puţin adevărat că Chou e marele „despărţitor” al pământului de cer, esenţa luminii *308. Desigur, doctrina *prâna* se resimte de pe urma acestei ambivalenţe a legăturii, iar Eliade, într-o lucrare fundamentală despre Yoga *309, punând accentul pe

170

kumbhaka, pe restricţia respiratorie, consideră Yoga înainte de toate ca pe-o tehnică de involuţie, apropiindu-se mai ales de practicile vitaliste Tao şi de-un *Regim Nocturn* al imaginii axat pe meditaţii asupra economiei vitale, a odihnei şi a vieţii îndelungate. Dar pe lângă această semnificaţie „retensivă” şi „enstatică” *310 a *prânâyâmei*, accepţiunea populară şi tantrică dă practicilor respiratorii sensul principal de purificare. *Prânâyâma* distruge păcatele şi purifică *nadi*. Aerul păstrează această putere purificatoare în operaţiile de curăţire (*dhâuti*) a vezicii completate prin injecţii cu apă. *Prânâyâma*, metoda de respiraţie totală, e în acelaşi timp disciplină de purificare totală: „Răsuflarea reţinută adună toate deşeurile şi acţionează ca un purgativ... purificare generală a întregului sistem, dându-ţi impresia că ai un trup nou” *311. Aerul aşadar e imaginat în Hata-Yoga ca o tehnică de purificare.

Această concepţie coincide cu o credinţă universală care situează în aerul respirat partea privilegiată şi purificată a persoanei, sufletul. E inutil să stăruim asupra *anemos*-ului grecesc sau asupra cuvântului *psyché*, a cărui etimologie e întru totul aeriană. Sau asupra doctrinei ebraice a *nephesh*-ului, simbol al sufletului universal, principiu misterios pe care *Levitic*-ul îl asimilează cu răsuflarea; după Fabre d'Olivet, Moise s-ar fi folosit de acest termen pentru a desemna sufletul, legându-l în mod vădit de răsuflare şi de cuvânt *312. O reprezentare asemănătoare găsim şi la membrii comunităţii Bambara: sufletul *ni* sălăşluieşte în răsuflare; respiraţia e numită *ni ma kle*, în traducere literală: „suflet care urcă şi coboară”, termeni ce descriu însăşi mişcarea vieţii *313, întâlnim chiar la această seminţie africană o

doctrină de localizare a răsuflării în plexul solar, „ochiul pieptului”, foarte apropiată de fiziologia magică a *cakra*-lelor din India, suflete legate de practici respiratorii şi de recitarea de *mantra* *314. E remarcabil faptul că aceste doctrine de fiziologie pneumatică, în care răsuflarea e legată de un plex, au tendinţa de-a schematiza vertical aşa-numitele *cakra*: trei din şapte sunt localizate în cap, în special a şaptea, care nu mai are nimic corporal. Acest izomorfism al răsuflării şi al verticalităţii se regăseşte în doctrina lui *ni* a populaţiei Bambara; *ni*-ul omului e localizat în mare parte în cap, chiar în păr, şi cel al plantelor în mugurii terminali *315.

Vedem aşadar cum aceste tehnici simbolice de purificare prin spadă, foc, apă sau aer subsumează în mod obligatoriu o metafizică a purităţii. O spiritualizare vine să dubleze procedeele purificatoare, ca şi schemele ascensionale. Esenţa purificării, ca şi a ascensiunii, e în cele din urmă *âkâsha*, eterul, substrat simbolic al tuturor esenţelor, *cunya* Vedelor şi a tantrismului, *kü-kung*-ul taoismului. Mijloacele de purificare şi calităţile cathartice ale elementelor pe care le-am examinat nu sunt într-adevăr decât reazemul unui soi de chintesenţă a purităţii care se manifestă în ele printr-unul din caracterele lor: ascuţişul tăişului, limpezimea apei, lumina focului, imaterialitatea, lipsa de greutate şi cvasi-ubicuitatea aerului. O reverie diairetică a acestor materiale se uneşte cu marile scheme ascensionale spre a se ajunge la un spiritualism care izolează spiritul de toate calificările accidentale. O dată mai mult trebuie să facem constatarea că pentru imaginaţia diurnă e mai importantă calitatea adjectivală decât elementul substanţial şi că adjectivul însuşi se resoarbe de regulă în gestul homocentric, în actul pe care-l traduce cuvântul, şi care-l suportă.

Într-un articol amuzant consacrat însemnătăţii pe care a dobândit-o în viaţa modernă publicitatea mitologică a „saponidelor şi detergenţilor”, Roland Barthes *316 a scos bine în evidenţă faptul că, în cadrul unui complex al purificării, se produc osmoze între elemente, cu accentuări calitative după cum obiectivul e lăudarea unui lichid purificator „gen de foc lichid” cu fenomenologie corosivă şi militară şi care „ucide murdăria” sau, dimpotrivă, prafuri de săpun şi detergenţi care se mulţumesc „să alunge” murdăria, „în imagistica Omo, murdăria e un duşman prăpădit, uscăţiv şi negricios care fuge rupând pământul.” Astfel, în schema diairetică, apa de Javel, saponidele şi detergenţii îşi dialoghează virtuţile. Dar ceea ce trebuie neapărat remarcat e faptul că „Omo” sau „Persil” nu sunt decât ultimele avataruri publicitare ale arhetipului poliţist şi justiţiar întruchipat de neprihănitul arhanghel victorios în lupta cu demonii negri. Spadă, sabie de foc, făclie, apă şi aer purificator, detergenţi şi substanţe care scot petele constituie aşadar marele arsenal al simbolurilor diairetice de care dispune imaginaţia pentru a tăia, a salva, a separa şi a disocia valoarea luminoasă de întuneric. Numai

pământul nu e niciodată direct neprihănit şi nu devine pur decât după o îndelungă operaţie alchimistă sau metalurgică, care-l instaurează în demnitatea de metal sau de sare.

IV. REGIM DIURN ŞI STRUCTURI SCHIZOMORFE ALE IMAGINARULUI

Ajunşi la capătul acestor şase capitole ale primei cărţi, nu putem decât să constatăm remarcabilul izomorfism care leagă diversele simboluri într-un *Regim* specific al imaginii, caracterizat prin constelaţii simbolice care se polarizează toate în jurul celor două mari scheme, diairetică şi ascensională, şi în jurul arhetipului luminii, într-adevăr, gestul diairetic pare a se afla la baza acestui regim de reprezentare, şi se pare chiar că, dacă din punct de

vedere reflexologic mişcarea iniţială e una de ridicare, e pentru a avea facultatea de a separa mai bine, de a discerne mai bine şi de-a avea mâinile libere pentru manevrele diairetice şi analitice, în domeniul simbolicii ca şi în cel al politicii, dacă ideea de sceptru o precede ca intenţie pe cea de spadă, această intenţie se actualizează adesea doar prin spadă. Şi se poate afirma că actualizarea *Regimului Diurn* al imaginii se face prin spadă şi prin atitudinile imaginare diairetice. *Regimul Diurn* e deci esenţialmente polemic. Figura care-l exprimă e antiteza, și am văzut că geometria sa uraniană nu căpăta sens decât ca opoziţie a feţelor timpului: aripa şi pasărea opunându-se teriomorfiei temporale, înălțând visele rapidităţii, ubicuităţii și zborului în calea fugii mistuitoare a timpului, verticalitatea categorică şi masculină contrazicând şi dominând întunecata și vremelnica feminitate; înălţarea fiind antiteza căderii, în timp ce lumina solară era antiteza apei mohorâte şi a tenebroaselor orbiri ale legăturilor devenirii. Aşadar, *Regimul Diurn* restabileşte prin spadă şi purificări, domnia gândurilor transcendente, împotriva feţelor timpului înfruntate cu imaginarul într-un hiperbolic coşmar. Am urmărit în materialitatea lor antropologică jocul acestor antiteze, şi-am putea pentru moment să subintitulăm *Regimul Diurn* al imaginii: *regim al antitezei*. Se cuvine însă să cercetăm cu mai multă precizie căror structuri ale reprezentării imaginare în general le corespunde izomorfismul schemelor, simbolurilor şi arhetipurilor studiate în capitolele precedente.

***

S-ar părea într-adevăr că acest izomorfism depăşeşte cu mult câmpul imaginarului şi

că se extinde pe furiş asupra unor sectoare ale reprezentării care, în Occident, se vor pure şi necontaminate de imaginaţie. *Regimului Diurn* al imaginii îi corespunde un regim de expresie şi de raţionament filozofic pe care l-am putea taxa drept raţionalism spiritualist. Pe planul ştiinţelor, epistemologia descoperă că, de la Descartes încoace, acest raţionalism analitic a fost utilizat în metodele fizico-chimice şi că s-a introdus chiar, aşa cum vom arăta imediat printr-un exemplu, în demersurile ştiinţifice ale biologiei, întreaga inspiraţie a unui sistem filosofic ca Sâmkhya pare a fi orientată, după cum o indică şi etimologia denumirii *317, prin efortul de „discriminare", de „disociere", între spiritul *purusa* şi materia *prakriti*. Dacă optăm pentru o altă etimologie, o dată cu Garbe şi Oldenberg *318, pentru care acest termen înseamnă „calcul", „inventar prin enumerare a elementelor constitutive", schema inductoare a noţiunii rămâne totuşi cea a unei separări, a unei disocieri.

173

Şi tocmai de această obsesie a disocierii, aşa cum va face ceva mai târziu dualismul platonician, e legată marea problemă spiritualistă, anume „ceea ce dăinuie din om după moarte, ceea ce constituie adevăratul eu, element nemuritor al făpturii omeneşti" *319. Aşa cum adaugă Eliade, comentând *Neti, Neti*, „calea libertăţii conduce cu necesitate la o desolidarizare de cosmos şi de viaţa profană" *320. In toată filosofia indiană regăsim laitmotivul soteriologic strâns legat de metodele de discriminări logice: ***ânuiksakî***, ştiinţa controversei, e omologul lui ***atmavidyâ*** *321, ştiinţa sufletului. Vedanta, Sâmkhya şi Yoga se rezumă ca dialectici menite să separe Spiritul, Eul, de ceea ce Eliade numeşte „experienţa psihomentală" *322. Experienţă care nu e altceva decât conţinutul psihic al avatarurilor, angajărilor şi situaţiilor temporale.

Nu e prea greu de constatat cum acest *Regim* filosofic al separaţii, al dihotomiei, al transcendenţei, se regăseşte în istoria gândirii occidentale: îi dăm de urmă în practicile purificatoare ale pitagorismului acusmatic. Eleatis-mul parmenidian, „punct de plecare al întregii dialectici greceşti" *323, pare a condensa, la jumătatea drumului între concept şi imagini, izomorfismul constitutiv al *Regimului Diurn* al reprezentării: statism al transcendenţei opus devenirii temporale, disociere a ideii finite şi precise, maniheism originar al zilei şi al nopţii, al luminii şi al umbrei, mituri şi alegorii relative la ascensiunea solară *324. O parte esenţială a meditaţiei filosofice a Occidentului e pusă o dată cu difuzarea poemului parmenidian. Şi cum să ignorezi faptul că acest regim al reprezentării va antrena pe adâncu-i făgaş întreaga operă a lui Platon şi tot platonismul? Nu e deloc în intenţia cărţii de faţă să studieze direct incidenţele imaginaţiei asupra gândirii filosofice, dar cum să nu remarci în treacăt că acest regim al reprezentării structurează două din cele mai, importante filosofii

ale Occidentului cea a lui Platon şi cea a lui Descartes *325? Simone Petrement a consacrat o carte întreagă spre a circumscrie regimul dualist al gândirii, regimul antitezelor la Platon, la gnostici şi la maniheeni *326. E de-ajuns să spicuim câteva titluri de capitole din această remarcabilă lucrare pentru a ne da seama în ce măsură profilul filosofic al gândirii noastre occidentale e modelat de aceste două curente, unul oriental, celălalt elin, unul preluând pe parcurs aportul semitic *327, celălalt fiind prelungirea directă a parmenidismului. Titlurile capitolelor lucrării semnate de S. Petrement pot servi drept titluri şi diferitelor orientări ale conţinuturilor reprezentării, întrucât acest context în care se înfruntă „necesitatea" sau „contrariul binelui" cu divinitatea „lumii de apoi", „sufletul şi trupul", „cele două imperii", această dialectică al cărei arhetip central e cel al „barierei" care desparte bezna de lumină *328, ne sunt încă familiare. Faptul că-l înţelegem

174

atât de bine pe Platon şi Gnosa provine pare-se de acolo că suntem platonicieni şi gnostici înaintea lui Platon şi înaintea scrierilor mandeene. Istoria şi documentele filosofice vin să se aşeze în matca veşnică a structurilor mentale *329. Ce să mai vorbim de temele filosofici carteziene? Întregul dualism cartezian, toată inspiraţia metodei de claritate şi distincţie e într-adevăr „lucrul cel mai bine distribuit din lume" în imaginaţia noastră occidentală. Triumful raţionalismului e întotdeauna prefigurat de-o imaginaţie diairetică, şi aşa cum afirmă Gusdorf *330 cu profunzime: „Raţionalismul biruitor tinde spre o filosofic a dublului: spiritul e dublul fiinţei, aşa cum lumea inteligibilă e dublul mai autentic al lumii reale..."

În sfârşit, dacă ne întoarcem spre epistemologie, vom vedea că demersul ştiinţific însuşi se supune cutărui sau cutărui regim al reprezentării şi că noţiunile cele mai pure şi conceptele cele mai austere nu se pot desprinde pe de-a-ntregul de sensul figurat originar. Bachelard a scris o carte întreagă *331 pentru a arăta ce greu îi vine ştiinţei să se descotorosească de scutecele de imagini şi de reveriile proprii primilor ei paşi. Să luăm un exemplu concret pe care ni-l oferă filosoful biologiei, G. Canguilhem, care, într-un excelent articol, arată că anumite dispute ştiinţifice nu sunt adesea decât rezultatul deosebirilor de regimuri ale imaginii *332. Antagonismul tradiţional dintre citologi mai mult sau mai puţin mecanicişti şi histologi adepţi ai continuu-ului nu se datorează pare-se decât valorificării pozitive sau negative a imaginii unei membrane celulare. Reprezentarea celulei vii, echivocă precum cea a oraşului, a meterezului etc...., e dintre acelea în care imaginaţia se poate axa fie pe aspectul diairetic al unei reverii privind discontinuu-ul, fie pe aspectul nuclear, centripet al infinitului mic, angajându-se atunci într-o reverie privind intimitatea. Să nu luăm în

considerare decât primul regim al imaginii celulare, regimul diairetic. Hooke, ne spune Canguilhem, operând o secţiune fină într-o bucată de plută, îi observă structura compartimentată. Şi epistemologul stăruie asupra „supradeterminării afective” *333 a unei astfel de imagini, căutând îndărătul acestei compartimentări, pe care-o derivă din contemplarea unui fagure de miere, coordonate sociologice: valoarea cooperării constructive, a asocierii. Noi credem însă că, înainte de toate, trebuie să stăruim asupra valorii de compartimentare în sine, asupra schematismului diairetic care precede orice reverie privind compartimentarea, întrucât această valoare marchează net alegerea întregii reprezentări pentru un regim exclusiv, pentru o opţiune definitivă dincolo de cele două pulsiuni imaginare între care a „oscilat”: fie imaginea „unei substanţe fundamentale, fie o compoziţie alcătuită din părţi de atomi...” *334 etanşi şi individualizaţi. Cu alte cuvinte, vedem aci triumfând un regim de

reprezentări biologice „celular”, opuse unui regim protoplasmatic şi citoblastemic. Canguilhem *335 arată chiar că prin avataruri „fibrilare”, tot o structură celulară obsedează şi reprezentarea unui Buffon, un „atomism biologic” calchiat după mecanica newtoniană, rudă apropiată cu atomismul psihologic al lui Hume. Astfel, imaginea peretelui despărţitor, schema diairetică ce-o structurează şi constituie împreună cu ea ***Regimul Diurn***, e cu-adevărat axiomatică pentru un întreg sector de reprezentări care reuneşte gânduri atât de felurite ca acelea ale biologului, fizicianului mecanicist, psihologului sau filosofului. Am văzut pe scurt că o anumită perenitate a acestui regim, de la filosofia Sâmkhya la epistemologia celulei, fereşte de motivaţii culturaliste. Ne rămâne acum să aflăm dacă psihologia ne poate da precizări asupra simptomaticii acestui regim al reprezentării umane.

***

Ne rezervăm pentru mai târziu *336 studierea raporturilor dintre arhetipologie şi tipologia psihologică, aşa cum ne-am mulţumit să constatăm în paragraful precedent unele raporturi între anumite faze istorice ale gândirii umane şi ***Regimul Diurn*** al reprezentării. După cum am subliniat în treacăt o înrudire incontestabilă între arhetipurile studiate în capitolele precedente şi reprezentările platonismului şi gnosticismului, tot aşa trebuie să notăm, şi-am mai remarcat faptul *337, înrudirea incontestabilă a ***Regimului Diurn*** al imaginii cu reprezentările schizofrenicilor.

Desigur, trebuie de pe-acum să se înţeleagă bine ce diferenţă vom face între structurile schizomorfe caracteristice ***Regimului Diurn*** al reprezentării şi tipologiile schizofrenice sau

schizoide. Şi mai întâi ne simţim datori să subliniem falsele diagnostice şi greşelile pe care le întâlnim la psihiatri în definirea schizofreniei. Greşeala cea mai vestită ni se pare cea a lui Jaspers în ce priveşte diagnosticul de schizofrenie pe care-l stabileşte lui Van Gogh, diagnostic negat pe drept cuvânt de doctoriţa Minkowska, de Leroy şi Doiteau, ca şi de Riese *338. Ne putem de asemenea întreba dacă schizofrenia descrisă şi tratată de Sechehaye nu e radical opusă celei studiate de Minkowski *339 : una e angoasă în faţa viziunii schizomorfe a universului, cealaltă, dimpotrivă, euforie, delectare morbidă în faţa *Spaltung*-ului. Una doreşte vindecarea, cealaltă pare a se simţi admirabil în halucinaţiile bolii. Dar nu vom ţine seama de această variaţie de atitudine tipologică a bolnavului în faţa formelor arhetipale ale maladiei. Desigur, dacă refuzul

176

acestor forme, dacă voinţa de a combate „tărâmul iluminării" *340, dacă ţipetele şi gesticulaţiile concepute ca gesturi de apărare se află de-acum pe calea vindecării, nu e mai puţin adevărat că, şi în acest caz limită în care bolnavul pare să aibă oroare de formele şi imaginile vehiculate de maladie, aceasta prezintă un ansamblu de forme şi de structuri care constituie un coerent sindrom al schizomorfiei, sindrom în care regăsim sub aspect caricatural elementele simbolice şi schematice ale ***Regimului Diurn*** al imaginaţiei. N-avem câtuşi de puţin intenţia să descriem tipul de personalitate schizoidă sau schizofrenă, ci pur şi simplu, în cadrul izomorfismului constelaţiilor de imagini ale ***Regimului Diurn***, să punem în evidenţă anumite structuri schizomorfe ale reprezentării. Vom vedea mai târziu că personalitatea se poate converti de la un regim la altul, şi în cazul acesta, cum a arătat Sechehaye, se produce vindecarea *341. Dar structurile arhetipale şi legăturile lor izomorfe rămân neschimbate, intangibile, într-un fel de obiectivitate numenală a regimurilor de reprezentare. La drept vorbind, până şi portretul „raţionalului" pe care ni-l trasează Minkowski *342 e mai degrabă un sindrom de regim al reprezentării decât un tip caracterologic.

Se pot într-adevăr recunoaşte în această descriere trăsăturile structurale cele mai tipice ale ***Regimului Diurn*** al imaginii. „Raţionalul, scrie Minkowski, se complace în abstract, în nemişcare, în solid şi în rigid; ceea ce se mişcă şi e intuitiv îi scapă; mai mult gândeşte decât simte şi n-are capacitatea de-a sesiza prompt; e rece ca şi lumea abstractă; discerne şi separă, iar prin aceasta, obiectele, cu contururile lor tranşante, ocupă în propria-i viziune a lumii un loc privilegiat; astfel ajunge la precizia formei..." *343 Iată efectiv o descriere a „sindromului spadei", prezentând în perspectivă, în sprijinul procesului diairetic, întreaga trudă stăruitoare a metodelor care, prin lungi şiruri de raţionamente, vor să explice transcendenţa. Acest raţionalism extrem şi, la limită, „morbid" *344 scoate puternic în relief structurile

schizomorfe ale *Regimului Diurn* al reprezentării.

Prima structură schizomorfă pe care o pune în lumină amplificarea patologică e o accentuare a acelui „recul” *345 în raport cu un element dat care constituie atitudinea reflexivă normală. Acest recul devine atunci „pierdere a contactului cu realitatea”, „deficit pragmatic”, „pierdere a funcţiei realului”, „autism” *346. Bleuler *347 defineşte autismul ca desprindere de realitate, gândirea şi somaţiile sale nemaiîmbrăcând decât o semnificaţie subiectivă. De pildă, o bolnavă situează punctele cardinale după preferinţele sale personale: nordul localizându-se în faţa ei. La fel un bolnav care urinează confundă acest act cu ploaia şi imaginează o întreagă reverie în care el „stropeşte lumea” *348. Acest recul, această distanţă pusă între bolnav şi lume,

177

creează acea atitudine de reprezentare pe care am numit-o „viziune monarhică”, iar psihiatrul poate şi el vorbi de „turn de fildeş” în legătură cu atitudinea bolnavului său, acesta îndepărtându-se cu totul de lume „spre a-i privi de sus, ca un aristocrat, pe ceilalţi cum se zbat...” *349. Testul Rorschach traduce acest autism printr-un sindrom descris de Monnier *350: eşti mai ales uimit de puţinătatea răspunsurilor banale, de sporul invers al răspunsurilor originale bune sau rele, de lipsa sau raritatea marilor detalii normale, de lipsa sau raritatea răspunsurilor formă-culoare. După Bohm *351, pierderea funcţiei „eu-aci-acum” s-ar manifesta prin referinţe personale şi prin asociaţii spontane. Astfel, structura schizomorfă primară n-ar fi altceva decât această capacitate de autonomie şi de abstractizare faţă de mediul înconjurător, care începe de la umila autocineză animală, dar se amplifică la bipedul uman prin poziţia verticală eliberatoare a mâinilor şi uneltelor, prelungirea acestora.

Cea de-a doua structură, pe care o găsim în mod expres legată de această facultate de-a face abstracţie care e semnul distinctiv al omului reflectând în afara lumii, e faimoasa *Spaltung*. Aceasta, după cum remarcă Minkowski *352, nu e *Zerspaltung*, adică dezagregare. E prelungirea reprezentativă şi logică a atitudinii generale autistice. În *Spaltung* vom pune accentul nu atât pe atitudinea caracterologică de „a se separa”, cât pe comportamentul reprezentativ de „a separa”. Testul Rorschach scoate bine în evidenţă noţiunea de *Spaltung*. Astfel, planşa a III-a, unde apare foarte firesc să vezi chelneri, omuleţi etc..., e interpretată îmbucătăţit: subiectul nu vede decât capul, gâtul, braţele *353. În descrierile schizomorfe revin fără încetare termeni ca „defalcat, împărţit, separat, tăiat în două, fragmentat, ştirbit, ciopârţit, ros, dizolvat...” *354, care scot în evidenţă până la obsesie „complexul spadei”. Bolnava studiată de Sechehaye foloseşte numeroase expresii caracteristice noţiunii de *Spaltung* *355. Obiectele, sunetele şi fiinţele se „decupează”, sunt „despărţite”. De unde

aspectul artificial pe care-l dobândesc obiectele naturale lipsite de finalitatea lor mondenă: „Copacii şi gardurile erau de carton, aşezate ici şi colo ca nişte accesorii de teatru". Personajele nu sunt decât nişte „statui", nişte „marionete", nişte „manechine puse în mişcare de-un mecanism", nişte „roboţi", nişte „machete". Viziunea schizomorfă a universului antrenează nu numai la reveria privind animalul maşină, dar şi la reveria privind cosmosul mecanizat. O furie analitică pune stăpânire pe reprezentarea schizofrenicului: chipurile sunt „decupate ca un carton" *356, fiecare parte a feţei e percepută ca separată, independentă de celelalte. Bolnavul repetă neobosit: „totul e separat... detaşat, electric, mineral" *357, în sfârşit, până şi această *Spaltung* se materializează în ochii imaginaţiei şi devine „zidul de

178

bronz", „zidul de gheaţă" *358 care-l desparte pe bolnav „de toate şi de toţi" şi reprezentările lui unele de altele.

Cea de-a treia structură schizomorfă, decurgând din acea tendinţă obsesivă a disocierii, e ceea ce psihiatrul numeşte „geometrismul morbid" *359. Geometrismul se exprimă printr-un primat al simetriei, al planului, al logicii celei mai formale în reprezentare ca şi în comportament, încă de la vârsta de şaisprezece ani un bolnav e obsedat de-un joc de cuburi, e urmărit de-o manie a simetriei în felul cum se îmbracă, în felul cum merge pe mijlocul drumului. Pentru bolnav, spaţiul euclidian devine o valoare supremă care, de pildă, îl face să nege monedei orice valoare, ea ocupând prea puţin loc, în timp ce gara din Lyon „mărită" are o importanţă primordială *360. Valoarea acordată spaţiului şi amplasării geo-timpului. Aceste antiteze conceptuale nefiind decât prelungirea antitezelor imaginative pe care le semnalam la începutul acestei lucrări în opera unor mari poeţi *361. Şi până la urmă toate se rezumă la antiteza constitutivă a celor două părţi din această primă carte: e antiteza timpului, a multiplelor sale feţe, şi a ***Regimului Diurn*** al reprezentării, încărcat cu figuraţiile lui verticalizante şi cu semantismul lui diairetic, ilustrat de marile arhetipuri ale ***Sceptrului şi Spadei***.

În concluzia la acest tablou al structurilor schizomorfe exacerbate de boală e necesar să-l lăsăm pe bolnav însuşi să rezume izomorfismul rigid al regimului general al reprezentărilor sale. Vom vedea, în acest monolog al unui schizofrenic relatat de Minkowski *362, îmbinându-se un *Weltanschauung* geometric pe care l-am putea califica drept cartezian, plus ici-colo câteva accente parmenidiene, cu reverii antibergsoniene despre soliditate ca ideal; în sfârşit, solidul atrage după sine imaginaţia stâncii şi a muntelui. „Nu vreau pentru nimic în lume să-mi modific planul, spune bolnavul, mai curând viaţa decât planul. Gustul de simetrie, de regularitate e ceea ce mă atrage la acest plan al meu. Viaţa nu denotă nici

regularitate, nici simetrie, şi de-asta fabric realitatea." Pentru a întări acest intelectualism triumfător, bolnavul precizează: „... starea mea de spirit constă în aceea că n-am încredere decât în teorie. Nu cred în existenţa unui lucru decât atunci când am demonstrat-o..." Şi reluând pe seama lui vechiul vis cartezian referitor la „Mathesis universalis": „Totul se va reduce la matematică, chiar şi medicina, şi impresiile sexuale..." Apoi voinţa de-a geometriza se simplifică într-o viziune parmenidiană, în care bolnavul se întreabă dacă cel mai înalt grad de frumuseţe n-ar consta pentru trup în a avea o formă sferică. Reverie ce se amplifică într-o viziune cubistă a lumii: „Caut imobilitatea... tind spre odihnă şi imobilizare. De aceea îmi plac obiectele imuabile, casetele şi zăvoarele, lucrurile rămase permanent la locul lor şi care nu se schimbă

179

niciodată". Această viziune cézanniană a universului se adânceşte în meditaţie privind substanţa fiinţei: „Piatra e nemişcată, pământul dimpotrivă se mişcă, aşa că nu-mi inspiră nici o încredere...", în sfârşit, meditaţia asupra pietrei atrage în mod firesc imaginea muntelui, dialectica piscului şi a prăpastiei, redescoperind tehnicile purificatoare foarte apropiate de practicile sabbatice şi care îngăduie separarea celor doi termeni antitetici: „Trecutul e prăpastia, viitorul e muntele. De aceea mi-a venit ideea să las o zi-tampon între trecut şi viitor, în cursul acestei zile încerc să nu fac absolut nimic. Am stat aşa odată douăzeci şi patru de ore fără să urinez...".

Am ţinut să citǎm această lungă pagină spre a-i sublinia paradoxala coerenţă. Se pare că bolnavul, mai mult ca oricare altul, se lasă pe deplin în voia dinamismului imaginilor. Toate reprezentările lui sunt supuse atunci unui regim unic. Totuşi, o mai repetăm o dată, acest regim nu se confundă cu modificarea caracterială produsă de maladie, întrucât acest regim nu are în sine nimic patologic, având ca substrat marile gesturi naturale care gravitează în jurul reflexelor posturale dominante şi al condiţionărilor lor normale. Structurile schizomorfe nu sunt aşadar acelaşi lucru cu schizofrenia, ele rămân şi se menţin în nişte reprezentări considerate normale. Vom vedea, drept urmare, că ele nu se confundă nici cu tipologia unui caracter psihic particular, nici cu vreo presiune culturală oarecare. Pentru moment, după ce-am arătat că ***Regimul Diurn***, regimul antitezei, e net caracterizat prin structuri schizomorfe ce pot fi studiate sub forma lor excesiv mărită de către lupa bolii, ne rămâne să arătăm cum poate imaginaţia să răstoarne valorile atribuite termenilor antitezei. Cum poate spiritul să se vindece de exclusivismul schizomorf care e schizofrenia *363, cum poate să treacă de la un regim la altul şi să-şi convertească viziunea filosofică a lumii, e ceea ce vom studia acum în constituirea marilor teme ale ***Regimului nocturn*** al imaginarului, în

concluzia acestei prime părţi putem spune că ne-am verificat postulatul iniţial conform căruia sensul propriu, şi care se crede conceptual, vine întotdeauna după sensul figurat. La structurile mai generale ale reprezentării se ajunge prin atitudini ale imaginaţiei, şi imaginea spadei, coordonatele ei spectaculare şi ascensionale sunt cele ce vestesc structurile schizomorfe, şi anume neîncrederea în raport cu datele conştiinţei, cu ispitele timpului, voinţa de disociere şi de analiză, geometrismul şi căutarea simetriei Şi, în sfârşit, gândirea prin antiteze. Am putea defini ***Regimul Diurn*** al reprezentării drept traseul reprezentativ care se întinde de la prima şi încâlcita glosă imaginativă grefată pe reflexele posturale până la argumentarea unei logici a antitezei şi a platonicei „exilări din astă lume" *364.

NOTE

I Cf. infra, p. 414 şi urm. 2Cf. Kostyleff,o/>.'cir.,p.230.

3 Cf. Desoille, op. cit., p. 55.

4 Bachelard, L'Air et Ies songes, p. 24.

5 Cf. F. Minkowska, De Van Gogh et Seurat, p. 108, p. 43; cf. Volmat, An psychopath., p. 54.

6 Cf. referitor la jocul de cărţi Tarot: Maxwell, Le Tarot, Alean, 1923; Papus, Le Tarot des Bohemiens, Carre, 1885, şi nr. din aug.—sept. 1928 al publicaţiei Voile d'Isis. (Ţarot — joc de cărţi care cuprinde, în afara celor patru serii obişnuite, o suită de figuri: douăzeci şi două în total, n.t.

7 Cf. M. Bonaparte, Psych. anthrop., p. 67.

8 Cf. M. Bonaparte, op. cit., p. 71.

9 Bachelard, L'Air e t Ies songes, p. 18.

10 Bachelard, La Terre et Ies reveries de la volonte, p. 364; cf. Schelling, Philo. de la Mylhologie, II, p. 214, care trimite la rându-i la Aristotel: De Coelo, IV, 4; II, 2.

II Cf. Desoille, op. cit., şi Le Reve eveille en psychotherapie, p. 297—300. Cf. Jean-Paul (Săm. Werke, XVII, p. 164—165 a presimţit caracterul axiomatic al celor două polarizări verticale: „Nu putem obţine sau împiedica cu forţa înălţarea anumitor imagini dinlăuntrul tenebrosului abis al spiritului".

12 Cf. experienţa Dr. Arthus, în Le Test du village, p. 291; verticalitatea în alcătuirea testului este interpretată ca „echivalent al activităţii spirituale şi al detaşării de sine".

13 Koffka, Principiei ofGestaltpsycho., p. 219.

14 Gibson şi Maurer, Determinanţi of perceived vertical and horizontal, în Psychol. Review, iul. 1938, p. 301 —302.

15 Kostyleff, op. cit., p. 103.

16 Cf. Piaget, La Construction du reel chez l'enfant, p. 18, 95 şi urm.

17 Cf. Eliade, Trăite, p. 96 şi urm.

18 Eliade, Le Chamanisme, p. 122-l25; cf. Kai Donner, La Siberie, p. 222 şi urm. „Există credinţa că şamanii ostiacilor de pe lenisei locuiesc în părul (= razele soarelui, precum păduchii în capul oamenilor." Șamanul foloseşte, de asemenea ca talisman de magie simpatică o veveriţă-zburătoare.

19 Gen., XXVIII, 12.

20 Bachelard, Air, p. 53; cf. Paradisul, XXI-XXII.

21 Citat de M. Davy, op. cit., p. 165.

22 M. Davy, op. cit., p. 175. Cf. pi. XIII reproduce o miniatură din Hortus Deliciarum reprezentând scara virtuţilor, unde sunt redate dialectic temele înălţării şi căderii, păcătoşii poticnindu-se pe treptele negre ale scării.

23 Cf. St. Paul, III, Corinth., XII, 2.

24 Baudouin, V. Hugo, p. 192.

25 Cf. Baudouin, op. cit., p. 194.

26 Eliade, Images et symboles, p. 63.

27 Bachelard, L'Air et Ies songes, p. 33: cf. platonismul subiacent acestei imaginaţii, Phaidon, 80 c; Phedre, 247 c, 248 a; Rep., VII, 529 d.

28 Piatră sacră considerată în vechime drept sălaş al unui zeu (n.t..

29 Bachelard, La Terre et Ies reveries de la volante, p. 384.

30 Cf. Eliade, Images et symboles, p. 53; cf. Dumezil, Dieux des Germains, p. 54.

31 Cf. Piganiol, Origines, p. 95.

32 Citat de M. Davy, op. cit., p. 13.

33 Cf. la Eliade, Trăite, p. 191, confuzia care domneşte în tentativa de sintetizare a cratofaniilor litice.

34 Cf. W. Cohn, La Peinture chinoise, p. 15; Granet, Civilisation chinoise, p. 278; Pensee chinoise, p. 118,141.

35 Cf. Dontenville, Mythologiefranţaise, p. 94 şi urm.

36 Cf. Dauzat, Toponymiefranţaise, p. 80 şi urm.

37 Cf. Dontenville, op. cit., p. 47,203.

38 Cf. Dontenville, op. cit., p. 67—69.

39 Cf. op. cit., p. 78,83.

40 Cf. op. cit., p. 246,302.

41 Corb în Ib. franceză (n.t..

42 Dontenville, op. cit., p. 91.

43 Cf. Bachelard, L'Air et Ies songes, p. 29,30, 32.

44 Bachelard, op. cit., p. 36.

45 Cf. op. cit., p. 71,78,65.

46 Cf. Bochner şi Halpen, op. cit., p. 62; cf. Desoille, L'Exploration de l'acn • p. 174.

47 Citat de Bachelard, op. cit., p. 99.

48 Op. cit., p. 103.

49 Bachelard, op. cit., p. 83.

50 Referitor la corbul demiurgic, cf. G. F. Coxwell, Siberian and Other Folk-Tales, p. 77. Cf. Harding, op. cit., p. 60. Cf. Arnould de Gremilly, Le Coq, p. 23, 48, 82.

51 Cf. Piganiol, Orig. de Rome, p. 105-l07.

52 Baudouin, V. Hugo, p. 35—36.

53 Cf. Piganiol, op. cit., p. 108.

54 Jung, Libido, p. 26.

55 Bachelard, Air, p. 28-29.

56 Phedre, 251 b şi urm.; cf. M. Davy, op. cit., p. 168.

57 Citat de Bachelard, Air, p. 82.

58 Leroi-Gourhan, Homme et matiere, p. 80 şi urm.

59 Reprodusă în Grillot de Givry, Musee des sorciers, p. 393.

60 în terminologia alchimistă: preschimbarea metalelor în aur, căutarea pi ; > filosofale (n.t..

61 Bachelard,/!<>, p. 83.

62 Citat de Bachelard, L'Air et Ies songes, p. 191.

63 Isaîe, VI, 2.

64 Cf. supra, p. 154 şi urm.

65 Bachelard (L'Air et Ies songes, p. 12, 92 remarcă faptul că în Seraphita lui Balzac săgeata este imagine incitatoare.

66 Cf. Jung, libido, p. 278.

67 Kena Upan. I, 1; Mundaka Upan., I, 3.

68 Cf. Granet, Pensee chinoise, p. 367 şi urm. Căpetenia e un arcaş, minunată pildă de izomorfism în sânul principiului Yang, în care se îmbină suveranitatea, înaltul, masculinitatea, victoria, arcul şi săgeţile.

69 Mundaka Upan., II, 4-6.

70 Citat de Senart, op. cit., p. 338; cf. p. 334.

71 Cf. Krappe, op. cit., p. 180—182; cf. Granet, op. cit., p. 145; cf. Gen., IX, 13-l7, şi ttiada, XVII, 547 şi urm.

72 Eliade, Trăite, p. 17 şi urm.

73 Cf. Dontenville, Myth. franc., p. 34—36.

74 Cf. Sechehaye, Journal d'une schizophrene, p. 4—6.

75 Eliade, op. ar., p. 68.

76 Cf. Krappe, op. cit., p. 68; cf. Piganiol, op. cit., p. 140; cf. Mauss, Annee sociol.,IX,p. 188; XII,p. 111.

77 Cf. Dume'zil, Indo-Europ., p. 61; Krappe, op. cit., p. 69.

78 Cf. Granet, Pensee chinoise, p. 511, 522.

79 Cf. Mwflrf. tf/wn.. I, l -2; II, 2-5.

80 Piganiol, op. cit., p. 93.

81 Cf. Eliade, o/?, «r., p. 94.

82 Bachelard, /?ev. volante, p. 385.

83 O/?, cit., p. 380.

84 Eliade, Trăite, p. 63.

85 Cf. Leenhardt, Notes d'ethnologie, planşa XIX, 4.

86 Cf. Lowie, o/j. cit., p. 262—263.

87 Freud, Le je et le tu, cap. III, p. 162 şi urm.

88 Eliade, op. cit., p. 63 şi urm.

89 Cf. Krappe, op. cit., p. 71 şi urm.; cf. Granet, Pensee chinoise, p. 354,458 —471.

90 Cf. supra, p. 141,142,143.

91 Cf. Baudouin, V. Hugo, p. 14-l5, 29-30, 33-34.

92 Baudouin, op. cit., p. 34.

93 Cf. Dumezil, Mithra-Varuna, p. 130; cf. Indo-Europ., p. 206.

94 Cf. Dume'zil, Tarpeia, p. 113 şi urm.

95 Cf. Dume'zil, Indo-Europeens, p. 198. De asemenea, în panteonul vechiului Mexic, soarele e în acelaşi timp Quetzalcoatl, regele-preot care se jertfeşte, şi Uitzilopochtli, eroul războinic. Cf. Soustelle, op. cit., p. 24.

96 Cf. Dume'zil, Mithra-Varuna, p. 60.

97 Cf. Dumezil, Leş Dieux des Germains, p. 27.

98 Cf. Dumăzil, Germ., p. 20, Indo-Europ., p. 21, 22.

99 Cf. Eliade, Le Chamanisme el Ies techniques archaiques de l'extase.

100 Cf. Hildegarde de Bingen şi Honorius Augustodunensis, citaţi de M. Davy, op. cit., p. 107,108.

101 Cf. Eliade, Le Yoga, p. 238.

102 Bachelard, Rev. volante, p. 363-364.

103 Cf. H. Breuil, Le Feu et l'industrie lithique et osseuse ă Chou-Kou-Tien (Bull. soc. geol. China, XI, 1931, f. 147 şi P. Wernert, Le culte des crânes ă l'epoque paleolithique, în Hist. Gen. Relig., I, p. 53 şi urm.

104 Wernert, op. cit., p. 71; cf. E. Lot-Falck, Leş Rites de chasse chez lespeuples siberiens, p. 209 şi urm., 213,218.

105 Cf. Wernert, op. cit., p. 68; cf. M. Bonaparte, Psych. anthr., p. 71.

106 Cf. Wernert, op. cit., p. 67.

107 Cf. Dieterlen, op. cit., p. 65, nota 3; cf. importanţa atribuită capului cu prilejul ceremoniilor iniţiatice ale cultului Vaudou, noţiuni ca „oală-cap", „meşter cap" şi practica „spălării capului", în Mâtraux, Le Vaudou haitien, p. 178—179.

108 Baudouin, V. Hugo, p. 14-l5.

109 Cf. infra, p. 212 şi urm.

110 Citat de M. Bonaparte, op. cit., p. 71, nota 1; cf. p. 73; cf. Lot-Falck, Leş Rites de chasse, p. 173, 205 şi urm., 209 şi urm.

1" Cf. M. Bonaparte, op. cit., p. 62, îl citează pe Seligman: în argoul italienesc penisul e denumit „corno"; cf. op. cit., p. 51—54; cf. Job, XVI, 15; Amos, VI, 13; Ps., CXLVIII, 14; XCII, 11.

112 Cf.Rig.Veda, VII, 86-6.

113 Cf. M. Bonaparte, op. cit., p. 51; cf. Lot-Falck, op. cit., planşele II, VII.

114 Cf. M. Bonaparte, op. cit., p. 56; cf. 57-60; cf. Breuil, op. cit., p. 427; Wernert, op. cit., p. 61—63.

115 Cf. M. Bonaparte, op. cit., p. 76-79.

116 Cf. Vialar, Le Grande Meute; şi Reglement taurin, text oficial, trad. M. L. Blancon; cf. Sicilia de Arenzana (F, Las Corridas de toros, su origen...

117 M. Bonaparte, op. cit., p. 80.

118 Cf. supra., p. 163 şi urm.

119 Cf. Lot-Falck, op. cit., p. 97; în special p. 128: „Lafemme et la chasse".

120 Cf. supra, p. 108, 109.

121 Cf. M. Bonaparte, op. cit., p. 63.

122 Cf. de asemenea S. de Ganay, Une Graphie soudanaise du doigt du createur, în An. musee

Guimet, voi. CXXXIV, nr. l, 1951, p. 46. Autorul arată importanţa mâinii drepte, căreia i se interzice, de pildă, să atingă sexul, întrucât e sfinţită şi într-o anume privinţă e „vicarul lui Dumnezeu".

123 Cf. Eliade, Images et symboles, p. 97—98.

124 Bachelard, Air, p. 55.

125 Cf. Desoille, Exploration; cf. p. 70-74, 29-30; cf. p. 31. „Pe măsură ce şedinţele se repetă, imaginile devin din ce în ce mai strălucitoare şi mai imateriale, până ajung să se reducă la o impresie de lumină intensă în care forme foarte simple şi armonioase apar ca un joc de lumini profilându-se pe un fond de intensitate luminoasă orbitoare... Aceste imagini sunt însoţite de o stare euforică remarcabilă, pe care subiectul le traduce prin cuvinte ca seninătate, beatitudine."

126 Se'chehaye, Journal d'une schizophrene, p. 4,5, 20,21.

127 Se'chehaye, op. cit., p. 6.

128 Op. cit., p. 38.

129 Op. cit., p. 21.

130 Citaţi de M. Davy, op. cit., p. 100; cf. Bachelard, La Formation de l'esprit scientifique, p. 84.

01 Cf. Eliade, Trăite, p. 63,68.

132 Mundaka Upan., II, 2 (7, 9,10; III, l (4; III, l (7-8; III, 2 (1.

133 Cf. Dieterlen, op. cit., p. 27.

134 Op. cit., p. 29. Chiar în simbolica vechilor mexicani, în care albul e culoarea apusului, e un alb asociat totuşi cu culoarea „primelor raze ale aurorei", iar victimele jertfelor omeneşti sau ale zeilor reînviaţi, ca Tlauizcalpantecutli, de pildă, sunt reprezentate cu podoabe de culoare albă; cf. Soustelle, op. cit., p. 72,73,75.

135 Cf. Griaule, Dieu d'eau, p. 20 şi urm.

136 Desoille, op. cit., p. 70—74; cf. Bachelard, Rev. volante, p. 399.

137 Cf. Bachelard, L 'Air et Ies songes, p. 194.

138 Lamartine, Holderlin, Goethe, Claudel, citaţi de Bachelard, op. cit., p. 197, 199, 201. Cf. Simbolismul nuanţei coloristice turquoise asimilat cu focul solar la vechii mexicani. Soustelle, op. cit., p. 71.

139 Bochner, op. cit., p. 47. Contrar celor susţinute de Bohm (op. cit., I, p. 176. Acesta, deşi recunoaşte deosebita raritate a „şocului albastru", declară fără a da vreo explicaţie: „într-un sens pare să fie replica şocului negru". Or, trebuie să se ţină seama de saturaţie, iar planşele X şi VIII ale testului Rorschach sunt pictate într-un albastru intermediar care poate fi văzut ori

azuriu şi decolorat prin iluminare, ori albastru-închis. Limba germană, ca şi cea franceză, nu indică aceste nuanţe de intensitate, contrar celor petrecute cu „roşu" şi cu „trandafiriu".

140 Cf. K. Goldstein şi O. Rosenthal, Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus, p. 10,23 şi urm.; cf. D. I. Mason, Synesthesia andSoundSpectra, în Word, voi. 8, nr. l, 1952, p. 41 şi urm.; cf. R. L. Rousseau, Leş Coulews, p. 42 şi urm., referitor la albastru, „culoarea înţelepciunii şi a sublimării. Cf. poemul lui Mallarme: L'Azur.

141 Cf. L. Rousseau, op. cit., p. 128 şi urm., „auriul" e înrudit coloristic cu galbenul.

142 Cf. Diel, Le symbolisme dans la mythologie grecque, p. 176.

143 Cf. infra, p. 253. Referitor la simbolismul „galbenului" solar, cf. Soustelle, op. cit., p. 70.

144 E. Bruyne, Etudea d'esthetique medievale, III, p. 13,14.

145 ApocaL, 1, 12; XIV, 14; XIX, 12-l3; XIX, 22. Cf. Marc, IX, 2, 3,4.

146 Cf. Eliade, Trăite, p. 62; Mundaka Upan., II, 25 şi urm., şi cf. Jung, Libido, p. 97.

147 Cf . Diel, op. cit., p. 102, 209; cf . L. Rousseau, op. cit., p. 131 , Lejardin des Hesperides.

148 Cf. Bachelard, La Formation de l'esprit scientifique, p. 135, 143; cf . Hutin, L' Alchimie, y. 25— 71.

149 Lanza del Vasto, Commentaires des evangiles, p. 137.

150 Cf. Piganiol, op. cit., p. 101-l04.

151 Cf. Dontenville, op. cit., p. 90.

152 Op. cit., p. 94; cf . Jung, Libido, p. 82. Autorul se complace în stabilirea unei apropieri dintre Schwann, lebădă, pasăre solară, şi Sonne.

153 Cf. Davy, op. cit., p. 40, 177; Josue, 1, 13; cf. Jung, Libido, p. 99.

154 Jung, Libido, p. 82; cf. Krappe, op. cit., p. 83; cf. soarele şi acvila la vechii mexicani, Soustelle, op. cit., p. 21 .

155 Cf. M. Davy, op. cit., pi. XI, p. 143; cf. Jung, op. cit., p. 330; cf. Arnould de Gremilly, Le Coq, p. 48 şi urm.

156 Cf. supra, ţ. 16.

157 Cf. Gen., II, 8; Ps., LXVIII, 34; Matt., XXIV, 27.

158 M. Davy, op. cit., p. 142.

159 Soustelle, op. cit., p. 58 şi urm.

160 Op. cit., p. 23-24. 161Cf.Jung,L*iWo,p.84,97.

162 Cf. infra, p. 240 şi urm.

163 Cf. M. Davy, op. cit., p. 181; Jung, op. cit., p. 84.

164 Bachelard, U Air et Ies songes, p. 67—68.

165 Cf. Desoille, Explor., p. 90.

166 Op. cit., p. 91.

167 Alquie, Philosophie du Surrealisme, p. 185. Cf. G. Durând, Le Decor mythique.

168 Baudouin, V. Hugo, p. 47, 179; cf. de acelaşi autor: Psychanalyse de l'Art, partea I, cap. V, şi Le Triomphe du heros, p. 42 şi urm., 49, 101 , 121 , 150 şi urm.; cf. supra, p. 136.

169 Cf. Baudouin, V. Hugo, p. 180.

170 Cf. supra, p. 125 şi urm.

171 Cf. Rig Veda, VU, 34, 10, şi Eliade, Images et symboles, p. 127.

172 Cf. Dumezil, Dieux des Germains, p. 21, 29; cf. At. Ved., IV, 16.

174 Cf. Eliade, Trăite, p. 119-l20.

175 Krappe, op. cit., p. 89.

176 Cf. op.cit.,p. 90. 177Vale-ry,/W.5w,p. 147. 178 Cf. supra, p. 89, 90.

179 Dumezil, Indo-Europ., p. 160; cf. /. M. Q., IV, p. 81, şi M. V., p. 149.

180 Cf. Matt., V, 29, 30.

181 Cf. infra, p. 304.

182 Cf. Frutiger, Leş Mythes de Platan, p. 11,144, 268-269. mJean,I, l-l8.

184 Gen., 1,3; cf. în //wr. Gen. /fe%., I, articol de Desroches-Noblecourt, p. 253; cf.KenaUpan.,l,l;l,l.

185 Cf. Jung, Libido, p. 155 şi urm.

186 Cf. Kalevala, cântul VIII, şi Lela, Contes, p. 95.

187 Cf. Dumezil, Germains, p. 24, nota 3.

188 Dumezil, Leş Dieuxdes Germains, p. 25; cf. Granet, Pensee chinoise, p. 32 şi urm., referitor la concepţia chineză a cuvântului — emblemă înzestrată cu eficienţă reală.

189 Dumezil, op. cit., p. 30; cf. Dumezil, Indo-Europ., p. 21.

190 M. Choisy, Metaphysique du Yoga, I, p. 219; cf. Maitrayana Upan., VI, 28.

191 Op. cit., I, p. 220.

192 Cf. Jung, Libido, p. 95-96, 304, şi Bachelard, Air, p. 19-20 şi 146.

193 M. Choisy, op. cit., I, p. 89, dă o foarte ciudată etimologie a lui sphota propusă de Fabre d'Olivet, etimologie care, în ciuda fanteziei sale lingvistice, e foarte serioasă din punct de vedere arhetipologic; sphn s-ar descompune după Cabală în s = „imagine a arcului", \nph = „gură, cuvânt", mphov = „suflu, respiraţie".

194 Folosite în practica budistă (Tibet: cilindri conţinând benzi de hârtie pe care e scrisă o formulă sacră şi care sunt învârtiţi spre a dobândi virtuţi legate de repetarea respectivei formule (n.t.. Cf. Eliade, Yoga, p. 218, 252; şi Chamanisme, p. 99.

195 Eliade, Yoga, p. 219.

196 Eliade, op. cit., p. 220.

197 De pildă, când mitologia egipteană prezintă zămislirea oamenilor din lacrimile lui Râ, nu e decât un joc de cuvinte între remytl (lacrimă şi romet (om. Cf. în Hist. Gen. Rel., I, p. 253. Cf. Zimmer, Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de Vinde, p. 196, referitor la calamburul Civa, tava; cf. Matth., XVI, 13-l9.

198 Eliade, op. cit., p. 220.

199 Cf. articolul lui S. de Ganay, Leş Devises des Dogons (Tr. et m. inst. Ethnog., XLI, 1942.

200 Vrăjitori din Africa occidentală (n.t..

201 G. Dieterlen, op. cit., p. 77—79.

202 Cf. Dieterlen, op. cit., p. 211.

203 Cf. Pradines, Trăite, II, l, p. 206-207.

204 Levi-Strauss, Struct. parente, p. 611 şi urm.

205 Cf. Jung, Libido, p. 46, cu privire la originea sexuală a Pneumei, p. 95—96; cf. Hist. Gen. Relig., I, p. 253.

206 Cf. supra, p. 138 şi urm.

207 Cartezianismul, ca şi platonismul — ţinem să subliniem aici — poate să posede o coerenţă izomorfică. Prin Descartes şi prin Platon, Regimul diurn a devenit mentalitatea pilot a Occidentului; cf. supra, p. 173.

208 Cf. Bachelard, Rev. volante, p. 390.

209 Desoille, Explor., p. 70.

210 Cf. Piganiol,Orig.,p. 119.

211 Cf. infra, p. 298.

212 Desoille, op. cit., p. 76.

213 Citat de Jung, Libido, p. 145; cf. aroura = ogor, poală, sân.

214 Citat de Eliade, Trăite, p. 227.

215 Eliade, Trate', p. 227.

216 Dum6zil, Leş Dieux des Germains, p. 127, 131; cf. Indo-Europ., p. 94, 100

217 Cf. Dumezil, Indo-Europ., p. 89, şi Tarpeia, p. 128,

218 Diel, op. CH., p. 21,176.

219 Cf. Baudouin, V. Hugo, p. 34.

220 Cf. Diel, op. cit., p. 185; cf. Grimal, op. cit., articolele Chrysaor, Perseu, Meduza.

221 Cf. Dumezil, Indo-Europ., p. 69; Germains, p. 97, 102.

222 Cf. Dum&sil, Germains, p. 103; referitor la cei trei Horaţi, cf. Dumăzil, Indo-Europ., p. 154.

223 Cf . infra, p. 289 şi urm.

224 Cf. Dum6zil, Germains, p. 93, 165; Indo-Europ., p. 62, 69; Tarpeia, p. 1 13.

225 Cf. Dontenville, op. cit., p. 137-l38.

226 Cf. Dontenville, op. cit., p. 138—140 şi urm.

227 Cf. Leia, Contes, p. 79— 81 . Cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 1 17 şi urm., 130 şi urm.

228 Cf. Dieterlen, op. cit., p. 143, 146, 169; cf. Dumezil, Indo-Europ., p. 196; J. Af.fi., II, p. 91.

229 Dum6zil, Germ., p. 79, 88, 90.

230 Cf. A. Ollivier, Leş Templiers. Referitor la ritualul masonic, cf . lucrările lui P. Naudon,

231 Cf. Gusdorf, op. cit., p. 243.

232 Cf. Diel, op. cit., p. 176-l78.

233 Diel, op. cit., p. 187.

234 Cf . Eliade, Forgerons, ţ. 21.

235 Cf. Leroi-Gourhan, Homme el matiere, p. 46. 236Cf.op.c«.,p. 61-63.

237

Op.

< p. 188.

238 Dum&a, Germains, p. 21 -27; J. M. fi., p. 79-81; Mithra-Varuna, p. 33, 79 şi urm.; Eliade, Images el symboles, p. 120 şi urm. ' 239Cf.i«pra,p.99, 100.

240 Cf. Athar. Ved., VI, 121-4; Rig Ved., VIII, 87-2.

241 Eliade, Yoga, p. 18-l9.

„vegetal", „central" etc... având o mult mai mare încărcătură de fantastic decât substantivul; cf. A.-J. Pernety, Dictionnaire mytho-hermetique, articolul Foc.

299 Damourette, op. cit., II, 84, p. 490. Cf. G. Durând, Leş Trois niveaux de format ion du symbolisme.

300 Cf. Krappe, op. cit., p. 303-304.

301 Brhad. Aran. Up., II, 15.

302 Esaie, VI, 6-7; cf. Exode, III, 2.

303 Cf. Bachelard, Air, p. 15,17,27.

304 Dumezil, Indo-Europ., p. 66; Tarp., p. 67.

305 Rig Ve'd., VIII, 100.

306 Dumezil, Tarp., p. 70, 71, 98-99.

307 Brhad. Aran. Upan., citată de Dumerii, Tarp., p. 50.

308 Cf. H.G.R., I, p. 210.

309 Eliade, K^a, p. 68,70; cf. M. Choisy, op. cit., II, p. 107,118, şi Maspero, Journ. asiat., apr.-sept. 1937, p. 177, 252, 353, 430.

310 Eliade, op. cit., p. 234. v 31' Choisy, op. cit., II, p. 114; cf. p. 125.

312 Cf. Le'vit., XVII, 11, şi Fabre d'Olivet, La Langue he'braîque restituee, II, p. 52,53; cf. ibidem, I, p. 88,132.

313 Dieterlen, op. cit., p. 66.

314 Cf. Eliade, Yoga, p. 237 şi urm., 243 şi urm.

315 Dieterlen, op. cit., p. 59,60; cf. Eliade, op. cit., p. 244,246; cf. în H.G.R., I, p. 303.

316 Cf. Barthes,Mytologies,p. 38—39.

317 Cf. Eliade, Yoga, y. 21.

318 Citaţi de Eliade, op. cit., p. 360.

319 Cf. S. Pătrement, Le Dualisme, p. 157, 210 şi urm.

320 Eliade, op. cit., p. 20, 24.

321 Op. cit., p. 27.

322 Op. cit., p. 29.

323 Brehier, Hist. Philo., I, l, p. 63; cf. Duchesne-Guillemin, Ormadz et Ahriman, L'Aventure dualiste dans l'Antiquite, p. 85 şi urm.

324 Cf. Brehier, op. cit., p. 63-65.

325 E. Souriau nu s-a înşelat când a scris (Pensie vivante, p. 270, nota 1: „Platonician marele secol al Evului Mediu, al Xll-lea, al lui Abelard şi al catedralei Notre-Dame din Paris; platoniciană, de asemenea, filiaţia care începe cu Ramus, trece prin Descartes şi ajunge până la Montesquieu".

326 Cf. S. Petrement, Le Dualisme chez Platan, Ies gnostiques et Ies manicheens', cf. p. 138 şi urm.

327 Cf. op. cit., p. 208, 216.

328 Op. cit., p. 39,48,160,164,170,175.

329 Cf. op. cit., p. 344; cf. Duchesne-Guillemin, op. cit., p. 104 şi urm.

191

STRUCTURILE ANTROPOLOGICE ALE IMAGINARULUI

330 Gusdorf, Mythe et Metaphysique, p. 179; cf. p. 258. La un contemporan ca Levi-Strauss vechea schemă polemică acţionează încă din plin (cf. La Pensee sauvage.

331 Cf. Bachelard, La Formation de l'esprit scientifique.

332 Cf. Canguilhem, Connaisance de la vie, p. 56.

333 Op. cit., p. 56.

334 Op. cit., p. 57.

335 Op. cit., p. 67,69.

336 Cf. infra, p. 383 şi urm.

337 Cf. supra, p. 144. E. Souriau, în concluziile frumoasei şi ferventei lui pledoarii pentru perfecţiune formală şi stilizare, după ce-a adus omagii platonismului, stabileşte criteriile iconografiei stilizate. Acestea vestesc într-un mod izbitor structurile schizomorfe detectate de noi aci pe cu totul alte căi. Folosirea „încercănării" figurilor, „frontalitatea", simplificarea trăsăturii, simetria, dialectica simetrică a plinurilor şi a golurilor, toate aceste calităţi formale sunt foarte înrudite cu cele cinci structuri pe care le vom induce din izomorfismul simbolurilor Regimului Diurn. Cf. Souriau, Pensee vivante, p. 256—263.

338 Cf. Jaspers, Strindberg et Van Gogh, p. 218, şi Minkowska, De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants, p. 22.

339 Cf. Sechehaye, Journal d'une schizophrene, p. 4,17,22, şi Minkowski, La Schizophrenie, p. 203.

340 Sechehaye, op. cit., p. 20,17, 66, 80.

341 Cf. infra, p. 249.

342 Minkowski, La Schizophrenie, p. 203.

343 Op. cit., p. 203; cf. Sechehaye, op. cit., p. 28, pentru care bolnavul are o reprezentare „înţepenită" a universului; cf. de asemenea iames,Pragmatisme, p. 27.

344 Cf. Rogues de Fursac şi E. Minkowski, Contribution â l'etude de lapensee et de l'attitude autiste, în Encephale, 1923, şi Schizoph., p. 80.

345 Cf. Alquie, Philos. du Surrealisme,p. 182.

346 Minkowski, La Schizophrenie, p. 67, 69; cf. de asemenea L'autisme et Ies attitudes schizophreniaues, în Journ. Psychol., 1927,1, p. 327.

347 Citat de Minkowski, op. cit., p. 110; cf. Lacroze, op. cit., p. 121 şi urm.

348 Cf. Sechehaye, op. cit., p. 54, 89.

349 Minkowski, op. cit., p. 42. Cf. E. Souriau, op. cit., p. 257, care cu deplină îndreptăţire opune frontalitatea unei opere stilizate, precum Grifonul din Campo Santo (Pisa sau Heruvimul din Luvru, racursiurilor cu forme fluide şi baroce din „Gali ucigându-se" a Colecţiei Ludovisi.

350 Monnier, Test psychologique de Rorschach, în Encephale, voi. 29, 1934, p. 265; cf. Bohm, op. cit., II, p. 436. E. Souriau (op. cit., p. 258 explică elocvent modul în care stilizarea poate deveni exagerată şi degenera în autism; cf. la Malraux (Voix du Silence, p. 129 şi urm.

noţiunea de „regres" al unui stil prin elemente pur formale.

351 Cf. op. c//., p. 439.

352 Cf. Minkowski, op. cit., p. 212-213.

353 Cf. Minkowski, op. cit., p. 219.

354 Op. cit., p. 206.

355 Cf. Sechehaye, op. cit., p. 14,21,24,51,77 etc.

356 Op. cit., p. 22.

357 Op. cit., p. 59, 77.

358 Op. cit., p. 21,50.

359 Minkowski, op. cit., p. 89; cf. Bohm, op. cit., II, p. 438.

360 Minkowski, op. cit., p. 90.

361 Cf. supra, p. 38.

362 Minkowski, op. cit., p. 90-92.

363 S<§chehaye, op. cit., p. 22,45,52.

364 P. Ricoeur, o/, cit., p. 261, cap. IV, „Le Mythe de l'ăme exilee et le salut par la connaissance".

CARTEA A DOUA
REGIMUL NOCTURN AL IMAGINII

Studiul precedent ne pune în faţa dificultăţii fundamentale pe care-o prezintă exclusiva urmărire a transcendenţei şi polemica dualistă care rezultă din aceasta. „Oboseşti să tot fii platonician", scrie Alain *1, sau, dacă nu oboseşti, te alienezi. Aceasta pentru că reprezentarea care se limitează exclusiv la Regimul Diurn al imaginilor ajunge fie la o vacuitate absolută, la o totală catarofilie de tip nirvanic, fie la tensiune polemică şi la o continuă supraveghere de sine obositoare pentru atenţie. Reprezentarea nu poate sta în mod constant, fără a se aliena, cu arma la picior în stare de veghe, însumi Platon ştie prea bine că trebuie sa coborâm din nou în caverna, să luăm în considerare realitatea condiţiei noastre de muritori si, pe cât posibil, să dăm o buna folosire timpului. Psihoterapeutul *2 deopotrivă recomandă, în practica ascensională a visului în stare de veghe, ca subiectul să nu fie

„abandonat” pe culmea ascensiunii sale, ci determinat să coboare progresiv la nivelul iniţial, să fie readus încetişor la altitudinea sa mentală obişnuită. În sfârşit, schizofrenica *3 tratată de Sechehaye e pe cale de vindecare atunci când o cuprinde oroarea de exclusiva lume a iluminării si când se agaţă de-un ritual şi de-un simbolism nocturn.

În raport cu feţele timpului, o altă atitudine imaginativă se schiţează aşadar, care constă din captarea forţelor vitale ale devenirii, din exorcizarea idolilor ucigaşi ai lui Cronos, din transformarea lor în talismane benefice, în sfârşit din încorporarea, în ineluctabila scurgere a timpului, a figurilor liniştitoare ale constantelor, ale ciclurilor care în chiar cadrul devenirii par a aduce la îndeplinire un proiect veşnic. Antidotul timpului nu va mai fi căutat la nivelul suprauman al transcendenţei şi al purităţii esenţelor, ci în liniştitoarea si calda intimitate a substanţei sau în constantele ritmice care scandează fenomene şi accidente. Regimului eroic al antitezei îi va urma regimul plenar al eufemismului. Noaptea urmează nu numai zilei, dar şi, mai ales, beznei nefaste. Constatasem deja *4, când studiam tenebroasele feţe ale timpului, tendinţa progresivă de eufemizare a terorilor brutale şi mortale în simple temeri erotice şi carnale. Remarcasem cum se produce deplasarea

196

treptată a răului metafizic spre păcat moral prin jocul sugestiv al imaginilor. Iar psihanaliza a scos cu genialitate în evidenţă împletirea dintre Cronos şi Thanatos pe de o parte şi Eros pe de altă parte *5.

Am vrea să insistăm, la rândul nostru, asupra acestei ambivalenţe esenţiale a lui Eros nu pentru a ne pune întrebări în legătură cu această duplicitate a pulsiunii primitive, ci pentru a încheia şi a rotunji studiul valorificării negative a imaginilor nocturne. Ambivalenţa Eros-Cronos-Thanatos, a pulsiunii şi a destinului de muritor, marchează însăşi limita dincolo de care marile teme ale simbolicii pe care le-am studiat nu pot decât să-şi inverseze valoarea. Dacă Eros dă un aspect de dorinţă însuşi destinului, există un mijloc de-a exorciza şi altfel decât prin antiteză polemică si implacabilă faţa ameninţătoare a timpului. Alături de procesul metafizic care, prin simbolurile antitetice, prin fugă sau prin spadă, combate monştrii hiperbolici zămisliţi de angoasa temporală, alături de-o atitudine diairetică, de-o asceză transcendentă, duplicitatea, îngăduind eufemizarea morţii însăşi, deschide imaginarului şi conduitelor pe care le motivează o cu totul altă cale. Această răsturnare a valorilor simbolice, datorată ambiguităţii Eresului, a descoperit-o Denis de Rougemont *6 în evoluţia istorică a „revoluţiei” cathare din secolul al XII-lea. Pe-un ascetism dualistic exacerbat în care entuziasmul, Erosul divin, ajunge la dragostea pentru dragoste, la o dorinţă lipsită de obiect care, din ură faţă de timp, se regăseşte faţă-n faţă cu moartea, vine încet-încet să se grefeze o

doctrină a dragostei care va eufemiza contextul carnal şi va răsturna treptat valorile ascetice promulgate de „Cei Desăvârşiţi". De Ia acea platoniciană „exilare din astă lume" la Erosul platonic şi în cele din urmă la curtoazie si la cultul Doamnei, traseul psihic e neîntrerupt *7. Ortodoxia catolică însăşi nu va putea să rămână străină de această „revoluţie psihică" inaugurată de erezie şi va sfârşi prin a autoriza cultul Fecioarei-Mamă, cultul femeii exorcizate şi sublimate. S. Petrement *8 a pus în evidenţă o mişcare identică în „tentativele de a depăşi dualismul gnostic", în special la pseudo-clementini, care înlocuiesc catharismul dualistic al gnosei cu o teorie a contrariilor concepute ca unite în faza de conjuncţie a lunii cu soarele, în care principiul feminin e necesar desăvârşirii Pleronului: Mântuitorul vine să „formeze" şi în felul acesta să mântuiască Sophia feminină, întruchipare a sufletelor noastre incomplete, în toate aceste exemple, atât psihologice, cât şi istorice, vedem cum imperialismul imaginarului, adăugând simbol după simbol, adăugând, aşa cum am arătat, temporalităţii lunare feminitatea menstruală, atrage o eufemizare ea însăşi indicatoare a unei ambivalenţe după care atitudinile faţă de timp şi de moarte se pot inversa.

197

Să reluăm mai îndeaproape acest proces imaginar de inversare a valorilor. Aşa cum scrie M. Bonaparte *9, una din trăsăturile cele mai constante ale lui Eros e că-l târăşte după sine pe fratele său Thanatos". Am studiat felul în care, pentru reprezentarea imaginară, se înfăptuia această antrenare prin intermediul impurităţii feminine constituită de sângele menstrual. Dar şi reciproca formulei enunţate de psihanalistă e valabilă, astfel că simbolurile se bazează pe o ambivalenţă fundamentală. E ceea ce explică ambivalenţa anumitor divinităţi feminoide; a lui Kali, simultan Parvati şi Durga, a lui *Venus libitina*, „Venus romană, scriu Breal şi Bailly *10, al cărei nume vine de la *libitum*, dorinţă, dar, din motive necunoscute, obiectele legate de funeralii erau vândute în templul ei... şi-a schimbat apoi rolul şi a devenit zeiţa funeraliilor". Sunt tocmai motivele pe care le dă la iveală arheotipologia: venusitatea e soră bună cu zeiţa chtoniană; în jurul morţii şi al căderii, al destinului temporal, s-a format treptat o constelaţie feminină, apoi sexuală şi erotică. Libidoul ar fi aşadar întotdeauna ambivalent, şi ambivalent în multe feluri, nu numai pentru că e un vector psihologic cu poli de repulsie sau atracţie, dar şi printr-o duplicitate funciară a chiar acestor doi poli. E ambiguitatea pe care-o semnala încă Platon *11 în faimosul pasaj din *Banchetul*, unde Eros e definit ca fiu al Bunei stări şi al Sărăciei. Dar mai există o ambiguitate, pe care se întemeiază cele două dinainte: anume că dragostea poate, continuând să iubească, să se încarce cu ură sau cu dorinţă de moarte, în vreme ce, viceversa, moartea va putea fi iubită printr-un soi de *amor fati* care îşi imaginează că prin moarte îşi găsesc sfârşitul tribulaţiile temporale. Platon

sublinia prin spusele lui Alcibiade, exprimând dorinţa distrugerii fiinţei iubite, prima dintre; aceste atitudini; e atitudinea metodic studiata de psihanaliză *12, în timp ce Freud dedica celei de-a doua atitudini două studii celebre *13, la capătul cărora disocia un libido pur hedonistic şi. un „instinct al morţii", disociere neradicală de vreme ce în sadism libidoul ar pune stăpânire pe instinctele morţii şi le-ar proiecta asupra fiinţei dorite dând astfel o nuanţă macabră plăcerii înseşi. Instinctul morţii ar sălăşlui în dorinţa pe care-o are fiecare om viu de-a se reîntoarce la anorganic, la nediferenţiat.

Spre deosebire de Freud, nu vom merge până la disocierea celor două principii ale libidoului; ca şi M. Bonaparte *14, vom păstra unitatea echivocă a libidoului de-a lungul avatarurilor sale erotice, sadice, masochiste şi morticole. Libidoul poate fi atunci asimilat unui elan fundamental în care dorinţă de veşnicie şi proces temporal se contopesc, precum acel „a voi" atât de impropriu denumit de Schopenhauer *15 necesitate când acceptată şi îndrăgită, când detestată şi combătută. Dacă, împreună cu Jung *16, examinăm

198

etimologia cuvântului libido, constatăm că latina vlăguieşte şi raţionalizează sensul etimologic sanscrit, care era „a resimţi o dorinţă aprigă". Libidoul are deci sensul de-a dori în general, şi de-a se lăsa pradă acestei dorinţe. Jung *17 asimilează această dorinţă fundamentală cu Eros-ul platonician, cu Dionysos-ul teban, cu Phanes, cu Priap şi cu Kama în accepţiunea de „energie în general". Dar ambiguitatea acestui libido e cea care îi permite să se diversifice si totodată să răstoarne valorificările comportamentului în funcţie de separarea sau de unirea cu Thanatos. Libidoul apare astfel ca intermediarul dintre pulsiunea oarbă şi vegetativă care supune fiinţa devenirii si dorinţa de veşnicie care vrea să suspende destinul muritor, rezervor de energie de. care dorinţa de veşnicie se serveşte sau ,dimpotrivă se răzvrăteşte. Cele două ***Regimuri*** ale imaginii sunt aşadar cele două aspecte simbolice ale libidoului. Uneori, într-adevăr, dorinţa de veşnicie se va combina cu agresivitatea, cu negativitatea, transferată şi obiectivată, a instinctului morţii pentru a combate Erosul nocturn şi feminoid, şi am clasat până acum aceste simboluri antitetice, purificatoare şi militante, în cazul acesta putem constata, laolaltă cu Jung *18, o coincidenţă a unei părţi a libidoului cu prohibirea incestului, cu lupta împotriva revoluţiei incestuoase şi a simbolurilor sale feminine sau teriomorfe. Energia libidinală se plasează atunci sub autoritatea unui monarh divin şi patern, şi nu tolerează din pulsiune decât agresivitatea sa masculă şi combativitatea pe care-o condimentează cu purificări ascetice şi baptismale. Alteori, dimpotrivă, libidoul se va combina cu plăcerile delicate ale timpului, răsturnând parcă dinlăuntru regimul afectiv al imaginilor morţii, cărnii şi nopţii; se va valorifica atunci aspectul feminin şi matern al

libidoului, schemele imaginare se vor curba spre regresiune, iar libidoul sub acest regim se va transfigura într-un simbol matern *19. Alteori, în sfârşit, dorinţa de veşnicie pare că vrea să depăşească totalitatea ambiguităţii libidinoase şi să organizeze devenirea ambivalenţă a energiei vitale într-o liturghie dramatică totalizând dragostea, devenirea şi moartea. E momentul în care imaginaţia organizează şi măsoară timpul, îl îmbogăţeşte cu mituri şi legende istorice, iar, prin periodicitate, alină durerea pricinuită de fuga timpului *20.

Constatăm că prin aceste ultime două modalităţi, care, prin intermediul lui Eros, conferă oarecare înseninare feţelor lui Cronos, se defineşte un nou regim al imaginii, care grupează două mari familii de simboluri participând atât una cât şi cealaltă în mod direct la imaginile temporale pe care le împacă. ***Regimul Nocturn*** al imaginii se va afla în mod constant sub semnul conversiunii si al eufemismului. Primul grup de simboluri pe care le vom studia e alcătuit pur şi simplu dintr-o inversare a valorii afective atribuite feţelor

199

timpului. Procesul de eufemizare schiţat deja la nivelul unei reprezentări a destinului şi a morţii, care era totuşi fără iluzii, se va accentua spre a ajunge la o veritabilă practicare a ***antifrazei*** prin inversarea radicală a sensului afectiv al imaginilor. Al doilea grup va fi axat pe căutarea şi descoperirea unui factor de stabilitate în sânul fluidităţii temporale şi se va strădui ***să sintetizeze*** aspiraţiile la o lume dincolo de transcendenţă şi intuiţiile imanente ale devenirii. Atât într-unul, cât şi în celălalt grup există o valorificare a ***Regimului Nocturn*** al imaginilor, dar într-un caz valorificarea e fundamentală şi inversează conţinutul afectiv al imaginilor, şi atunci în chiar sânul nopţii spiritul îşi adulmecă lumina, căderea se eufemizează în coborâre Iar prăpastia se minimalizează sub formă de cupă, în timp ce în celălalt caz noaptea nu e decât o necesară propedeutică a zilei, o neîndoielnică făgăduială a zorilor. Ne vom începe studiul prin inversarea radicală a ***Regimului Diurn*** al reprezentărilor, rezervându-ne partea a doua pentru analiza miturilor şi simbolurilor constituind o dialectică a întoarcerii.

PARTEA ÎNTÂI
COBORÂREA ŞI CUPA

„Duhul adâncurilor e nepieritor; i se spune Femela misterioasă..."

Tao-Te-King, VI

„Cenuşa trandafirilor tereştri e pământul de baştină al trandafirilor cereşti... iar luceafărul nostru de seară luceafărul de dimineaţă pentru cei de la antipozi..."

NOVALIS, Schriffien, III, p. 189

I. SIMBOLURILE INVERSĂRII

În capitolele care vor urma, vom regăsi toate feţele timpului, dar exorcizate parcă de groaza pe care-o vehiculau, preschimbate prin faptul că au abandonat regimul antitezei. Dar să nu ne lăsăm înşelaţi de limbaj: el va continua foarte adesea să folosească vocabularul tehnicilor de purificare, făcându-l însă să îmbrace un context imaginar cu totul diferit. De pildă termenul „pur" conţinea în sine pentru imaginaţia metafiziciană a transcendenţei simboluri ale rupturii, ale separării; dimpotrivă, imaginaţia ontologistă a imanenţei va citi dincolo de acest epitet substantivele simbolice ale ingenuităţii, ale imemorialităţii, ale imediatului originar. Puritatea, după Bergson sau Rousseau, nu mai are acelaşi conţinut semantic ca la Platon sau Descartes. În plus, eufemizarea icoanelor temporale se face întotdeauna cu prudenţă, pe etape, astfel că imaginile păstrează, în ciuda unei pronunţate intenţii de antifrază, o rămăşiţă a originii lor terifiante sau, dimpotrivă, se anastomozează în mod ciudat cu antitezele imaginate de asceza diairetică. De pildă, scopul pe care şi-l propun constelaţiile pe care le vom studia nu va mai fi ascensiunea pe culme, ci pătrunderea într-un centru, iar tehnicilor ascensionale le vor succeda tehnici de săpare, dar acest drum către centru va fi în acelaşi timp, sau alternativ, de la caz ia caz. calea cea mai uşoară, cea mai accesibilă și păstrătoare parcă a unui accent din entuziasmul ascensional, dar şi calea spinoasă, şerpuită şi labirintică, *durohana*, pe care imaginile angoasante ale genunii, strungii sau hăului ne lasă s-o presimţim. De asemenea, Marile Zeiţe care, în aceste constelaţii, vor lua locul Marelui Suveran mascul şi unic al imaginaţiei religioase a transcendenţei, vor fi în acelaşi timp binefăcătoare, ocrotitoare ale căminului *2, dătătoare de

202

maternitate, dar la nevoie îşi păstrează o sechelă a feminităţii redutabile și sunt totodată zeiţe crâncene, războinice şi sângeroase. Alteori, angajându-se într-o explorare a adâncurilor, reveria ***Regimului Nocturn*** va păstra din tehnica polemică nevoia de platoşă, precauţia apărării și a parării.

Procesul eufemizării, pe care-l văzusem în germene în ambivalenţa feminităţii nefaste și schiţat în stăpânirea şi însuşirea legăturilor de către Marii Zei uranieni *3, se va intensifica aşadar până la antifrază, fără a exclude însă cu totul rămăşiţele celuilalt regim al reprezentării şi făcând uz în majoritatea cazurilor de procedeul compromisului. Totuşi, în pofida acestor compromisuri şi acestor nuanţe, trebuie să subliniem din capul locului remarcabilul izomorfism al simbolurilor pe care le vom studia. Izomorfism pe care Dumézil *4 îl evidenţiază bunăoară în *Vede* şi în textele mazdeene, și care leagă ideea de bogăţie, noţiunea

de plural, de întruchipări feminine ale fecundităţii, ale profunzimii acvatice sau telurice. Cum ar fi Acvinii legaţi de Pushan, zeul vieţii, „dătător de bogăţii", „massă divină", concentrându-se în întruchiparea feminină a zeiţei apelor mame, Sarasvati, dătătoare de viaţă și de urmași, purtătoare de hrană, de lapte, de boabe şi de miere, adăpost în calea oricărei încercări, refugiu inviolabil.

***

După cum scrie Bachelard, orice mişcare de devenirii începe printr-un demers „involutiv", iar Desoile în cea de-a doua lucrare a sa studiază visele privind *coborârea*, care sunt vise de întoarcere şi în acelaşi timp o aclimatizare sau o acceptare a condiţiei temporale *5. E vorba de-a ne „dezvăţa de frică" *6. E una din pricinile pentru care imaginaţia coborârii va necesita mai multe precauţii decât cea a ascensiunii. Ea va cere platoşe, costume de scafandru, sau chiar însoţirea de către o călăuză, un întreg arsenal de maşini şi maşinaţii mai complexe decât aripa, acel apanaj atât, de simplu al zborului *7, întrucât coborârea riscă în orice clipă să se confunde şi să se transforme în cădere. Ea trebuie să fie neîncetat dublată, parcă anume spre a se linişti, de simbolurile intimităţii, în precauţiile luate cu prilejul coborârii există chiar, aşa cum vom vedea referitor la complexul lui Iona, o supradeterminare a protecţiilor: te protejezi pentru a pătrunde în inima intimităţii protectoare. Bachelard, cu perspicacitatea lui obişnuită, analizând o pagină din *Aurora* de Michel Leiris, a arătat că orice valorificare a coborârii e legată de intimitatea digestivă, de gestul îngurgitării. Dacă ascensiunea e un apel de exterioritate, la o lume dincolo de ceea ce e trupesc, axa coborârii este o axă intimă, firavă și delicată.. Reîntoarcerea imaginară e întotdeauna

203

o „înapoiere" mai mult sau mai puţin coenestezică şi viscerală. Când fiul risipitor trece din nou, pocăit, pragul casei părinteşti, o face pentru a benchetui. Se vede că în aceste adâncuri obscure şi ascunse nu rămâne decât o limită extrem de fină între actul temerar al coborârii fără călăuză şi prăbuşirea în abisurile animalice. Ceea ce deosebeşte însă din punct de vedere afectiv coborârea de fulgeraţia căderii ca şi de lansarea în zbor de altfel, e *încetineala*. Durata e reintegrată, domesticită de simbolismul coborârii graţie unei anumite asimilări din interior a devenirii. Izbăvirea devenirii se produce, ca şi în opera lui Bergson, dinlăuntru, prin durata concretă. Astfel încât orice coborâre e lentă, „nu cunoaşte graba", mergând uneori până la a se înrudi cu pătrunderea laborioasă. Acestei încetineli viscerale i se adaugă bineînţeles o calitate termică. E însă vorba aici de-o căldură blândă, de-o căldură lentă suntem ispitiţi să spunem, depărtată de orice strălucire prea arzătoare. Şi dacă elementul

păstos e într-adevăr cel al încetinelii *8, dacă coborârea nu admite decât pasta, apa densă şi lâncedă, ea nu reţine din elementul produs de foc decât substanţa intimă: căldura, în lucrarea sa consacrată focului, acelaşi autor face, împreună cu Novalis, deosebirea dintre căldura care arde şi care luceşte şi căldura străfundurilor şi cea din poala cuiva: „Lumina surâde şi ţopăie la suprafaţa lucrurilor, dar numai căldura pătrunde... Interiorul visat e cald, niciodată încins... Prin căldură totul devine profund, căldura e semnul unei profunzimi, sensul unei profunzimi...” *9 într-adevăr, în această imagine a „caldei intimităţi” sunt reunite pătrunderea delicată şi tihna mângâietoare atât a pântecului digestiv, cât şi a pântecului sexual. Imaginaţia coborârii verifică intuiţia freudiană care face din tubul digestiv axa descendentă a libidoului înainte de fixaţia lui sexuală. Se poate spune chiar că arhetipurile coborârii vor urma îndeajuns de fidel traseul genetic al libidoului aşa cum îl descrie analiza freudiană, şi-i va fi întotdeauna uşor unui psihanalist să vadă în apariţia acestei imagistici digestive, bucale sau anale un simptom de decădere la stadiul narcisic *10. „Complexul lui Novalis”, care asimilează coborârea minerului în subteran cu o acuplare, se aseamănă mult cu „complexul lui Iona”. Şi unul şi celălalt au drept simbol pântecele, fie el digestiv sau sexual, şi prin meditarea asupra lor se inaugurează o întreagă fenomenologie eufemizantă a cavităţilor *11. Pântecele e prima cavitate valorificată pozitiv atât de igienă, cât şi de dietetică. Confuzia este evidenţiată de Freud între sexual şi digestiv e de altfel atât de profundă încât coborârea în pântecele incubator se face nediferenţiat — în basmele folclorice — pe gură sau prin vagin *12. Acest pântece polivalent poate, desigur, să-t înghită cu uşurinţă valori negative, aşa cum am mai precizat *13, şi să simbolizeze abisul căderii, microcosmosul păcatului. Dar cine zice

microcosmos zice minimalizare. Epitetul de „blând”, „călduţ” face ca acest păcat să apară atât de plăcut, constituie un termen mediu atât de preţios pentru eufemizarea căderii, încât aceasta îşi înfrânează, îşi încetineşte coborârea, iar până la urmă converteşte valorile negative de angoasă şi spaimă în delectare a intimităţii în care s-a pătruns încet.

S-ar putea spune că luarea în considerare a trupurile simptomul schimbării de regim a imaginarului. Cum foarte bine a remarcat Sechehaye *14, interesul şi afecţiunea faţă de trup marchează, la schizofrenic, o etapă pozitivă pe calea vindecării. Când sentimentele de vinovăţie carnală sunt îndepărtate, bolnavul intră într-un proces de ameliorare şi declară: „Atunci am început să iau în considerare şi să-mi iubesc trupul”. E remarcabil de altfel că în acest proces imaginarea trupului e în acelaşi timp sexuală, ginecologică şi digestivă: simbolismul laptelui, al merelor şi al roadelor pământului alternând cu fantasme de involuţie

în trupul matern, în paginile care vor urma nu vom analiza de astă dată decât imaginea pântecului valorificată pozitiv, simbolul hedonistic al coborârii fericite, sexuală şi totodată digestivă sub raportul libidoului. Putem remarca de altfel în treacăt că digestivul e adeseori eufemizare la puterea a doua: actul sexual e simbolizat la rândul său prin sărut. Să ne mărginim doar la imaginaţia coborârii viscerale, la complexul lui Iona" atât de răspândit şi care se manifestă deopotrivă în legenda Calului Troian, cât şi în comportamentul tuturor uriaşilor înfulecători din mitologia celtică, în reveria unui Hugo punându-l pe Gavroche al său să-şi găsească adăpost în statuia Elefantului, ca şi în fabulaţiile spontane ale copiilor de şcoală elementară *15.

Coborârea ne invită la o transmutare directă a valorilor de imaginaţie, iar Harding *16 îi citează pe gnostici, pentru care „a urca sau a coborî se reduce la acelaşi lucru", asociind acestei concepţii a inversării doctrina mistică a lui Blake, pentru care coborârea e şi o cale către absolut. Paradoxal coborâm spre urca din nou pe scara timpului şi a regăsi pacea prenatală a sufletului. Să ne oprim aşadar la acest atât de important proces de inversare şi să ne întrebăm prin ce mecanism psihologic se constituie eufemismul care tinde până la antifrază, de vreme ce prăpastia preschimbată în cavitate devine un scop, iar căderea devenită coborâre se transformă în plăcere. Am putea defini o atare inversare eufemizantă drept un proces de ***dublă negaţie***. Proces ale cărui prodromuri le-am mai întâlnit în legătură cu dialectica legării şi cu personajul legătorului legat. Proces evidenţiat de numeroase legende şi povestiri populare în care-l întâlnim pe hoţul jefuit, pe înşelătorul înşelat etc..., şi semnalat de zicalele bazate pe dublare ca de pildă: „Cine sapă groapa altuia cade singur în ea", „Tot naşul îşi are naşul" etc...

205

Procedeul constă în esenţă din faptul că prin negare se reconstituie afirmarea, că printr-o negare sau printr-un act negativ se distruge efectul unei prime negativităţi. Se poate afirma ca izvorul schimbării de sens dialectice se află în acest procedeu al dublei negaţii trăite pe planul imaginilor înainte de-a fi codificat de formalismul gramatical. Acest procedeu constituie o transmutare a valorilor: leg legătorul, ucid moartea, folosesc propriile arme ale adversarului. Şi în felul acesta simpatizez total şi parţial comportarea adversarului. Acest procedeu e deci un indicator precis al unei întregi mentalităţi adică al unui întreg arsenal de procese logice şi de simboluri care se opune radical atitudinii diairetice, fariseismului şi catharismului intelectual şi moral al necruţătorului ***Regim Diurn*** al imaginii. Se poate afirma că dubla negaţie e criteriul unei totale inversări de atitudine reprezentativă.

Un exemplu remarcabil al acestei inversări prin supradeterminarea negativului găsim

în studiul pe care M. Bonaparte *17 îl consacră Sfântului Christophe cinocefalul din muzeul bizantin de la Atena. Pe această icoană, care datează de la sfârşitul secolului al XVII-lea, Sfântul Christophe e împopoţonat cu un cap de câine, conform anumitor lecţiuni ale tradiţiei orientale. După cum semnalează psihanalista *18, două mituri se împletesc în figura christoforului: mitul barcagiului-călăuză şi mitul uriaşului-păgân cu cap de câine. Or, Sfântul Christophe e invocat împotriva morţii subite şi a accidentelor fatale. Atributul cinocefal n-ar fi decât o supravieţuire şi o transpunere a principalului atribut al zeului egiptean Anubis, de unde aluzia în legendă la o origine păgână şi la un nume păgân al lui Christophe: „Reprobatus" *19, „blestematul". O serie întreagă de trăsături vin să confirme această filiaţie: legenda îl înfăţişează pe Reprobatus sub forma unui uriaş plin de cruzime, mâncător de oameni, cu dinţi de câine... Rolul său de barcagiu-călăuză e tot un rol chtonico-funerar: zeul Anubis, ca şi dubletul său Caron din mitologia greacă, trece morţii pe celălalt mal al fluviului internai. M. Bonaparte *20 relatează pe larg cum se „converteşte" acest căpcăun cinocefal, şi asta într-un context legendar şi religios explicit. Hristos „purtat" de moarte e cel care transformă şi inversează sensul însuşi al morţii. Hristos îi însoţeşte pe muritori în călătorie, se supune aceleiaşi treceri primejdioase. Şi imaginea cinocefalului îmblânzit, devenit christofor, îşi inversează sensul, devin protectoare, talisman împotriva violenţei morţii. Această inversare e subliniată simbolic prin toiagul pe care-l poartă uriaşul şi care. în legendă, înfloreşte miraculos după convertirea blestematului. Aşadar, în mitul Sfântului Christophe, şi mai ales în această ciudată şi explicită figurare a mitului din muzeul atenian, moartea însăşi e invocată contra morţii într-o

remarcabilă dublă negaţie religioasă. Nu e vorba aci numai de-o invocare eufemică adresată călăuzei morţilor, cum afirmă M. Bonaparte *21, de acel „încă nu" cu care e implorat luntraşul funebru, ci mai ales de-o biruinţă totală a antifrazei: moartea lui Hristos înviat a învins, a supus puterea funebră a uriaşului. „Convertirea" uriaşului cinocefal reprezintă realmente un simbol al inversării semantice. Prin acest uriaş se cere o „moarte bună", căci în Evul Mediu Sfântul Christophe e invocat înainte de toate împotriva „morţii rele", adică a morţii subite, care lipseşte victima de sfânta împărtăşanie. Există aşadar prin mijlocirea christoforului o „moarte bună", care nu e decât o trecere, o tranziţie liniştitoare. Sfântul Christophe, ca şi Iona din *Biblie*, înseamnă că moartea, însuşi procesul morţii, ca valoare şi semnificaţie, poate fi inversat. S-ar putea găsi în gesta creştină şi în hagiografia legendară numeroase exemple ale unei atari convertiri: să nu reţinem, de pildă, decât faimoasa anecdotă referitoare la „drumul Damascului", care-l transformă pe prigonitorul Saul în

protector al celor prigoniţi. Orice convertire e întotdeauna mai întâi o transfigurare. Şi întregul izomorfism al simbolurilor pe care le studiem în aceste capitole e axat pe această dedublare eufemică, e constituit în esenţă din dubla negaţie. Se pare că, înainte de-a atrage nişte dialectici sintetice, reprezentarea imaginează nişte procese de antifrază, iar procedeul dublei negaţii apare la nivelul imaginii ca o primă tentativă de domesticire a avatarurilor temporale şi mortale în slujba vocaţiei extratemporale a reprezentării. Putem afirma că antifraza constituie o adevărată convertire care transfigurează sensul şi vocaţia lucrurilor şi a fiinţelor, păstrând totuşi inevitabilul destin al lucrurilor şi al fiinţelor.

Ar fi, în sfârşit, interesant de confruntat acest proces al dublei negaţii eufemizante cu procedeul freudian al *Verneinung*-ului, termen pe care J. Hyppolite îl traduce cu „denegaţie” *22. Procedeu care constă în aceea că negaţia din limbaj traduce o afirmaţie a sentimentului intim: „A prezenta ceea ce e ca şi când n-ar fi”. După cum remarcă Hyppolite *23, această funcţie a denegării e foarte apropiată de *Aufhebung*, care fundamentează dialectica hegeliană: „Denegaţia e un *Aufhebung* al refulării, dar fără a fi prin asta o acceptare a refulatului”. Vom adăuga că dubla negaţie manifestă un progres în acceptarea refulatului. Denegaţia nu e decât o timidă schiţare a negaţiei duble. Denegaţia e termenul mediu psihologic între totala negaţie a regimului antitetic şi dubla negaţie a regimului antifrazei. Hyppolite *24 a remarcat foarte just că „negarea negaţiei” e perfecţionarea „intelectuală”, reprezentativă, a denegaţiei. Ne vom feri totuşi să emitem o judecată de valoare sau de antecedenţă între *Aufhebung* şi dubla negaţie, remarcând pur şi simplu, în treacăt, că denegaţia îmbrăţişată de psihanalist constituie o simplă schiţă

207

incompletă a antifrazei. Antifraza nu se mai mulţumeşte cu o cenzură care să nu lase decât filtrarea expresiei şi care refulează afectul, ea cere un acord plenar între semnificant şi semnificat.

***

Această inversare inspiră întreaga imaginaţie a coborârii şi în special „complexul lui Iona”. Iona este eufemizarea *înghiţirii*, apoi antifraza conţinutului simbolic; al înghiţirii. Ei transfigurează sfâşierea voracităţii dentare într-un blând şi inofensiv *sucking* *25, aşa cum Hristos înviat îl transforma pe irevocabilul şi crudul cărăuş al morţilor într-un protector binefăcător al unei călătorii de plăcere. Bachelard *26, pe urmele psihanalizei freudiene, disociază pe bună dreptate stadiul originar al înghiţirii de stadiul secundar al muscatului, acesta din urmă corespunzând unei atitudini agresive a celei de-a doua etape a copilăriei:

„Balena lui Iona şi Căpcăunul lui Degeţel ar putea servi drept imagini acestor două stadii... victima înghiţită de prima imagine abia mai înspăimântă dacă o comparăm cu cea de-a doua...” *27. Există aşadar coeficienţi axiologici diferiţi în imaginile al căror conţinut static poate trece, la o analiză superficială, drept asemănător, înghiţirea nu deteriorează, foarte adesea chiar valorifică, sau sacralizează: „Cel înghiţit nu suferă o adevărată calamitate, nu e neapărat la cheremul unui eveniment nenorocit. El păstrează o valoare” *28. înghiţirea îî păstrează pe eroul înghiţit, aşa cum „trecerea 'în care christoforul e călăuză îi apără pe pasageri. Putem descoperi această transmutare a valorilor înghiţirii în cele două teme folclorice, una negativă şi înfricoşătoare, cealaltă potolită, a Căpcăunului şi a lui Gargantua *29. Căpcăunul din *Contes de Ma Mere l'Oye*, ca şi uriaşul din *Grandes Chroniques* au trăsături comune, în genul în care Sfântul Christophe păstrează chipul cinocefal al lui Reprobatus. Căpcăunul la uşa căruia bate Degeţel „are o oaie întreagă la frigare drept cină”, iar Gargantua e un mâncău nesăţios. Toate legendele despre Gargantua relatate de Dontenville stăruie asupra capacităţii de înghiţire a uriaşului: el înfulecă fluvii, căruţe, nave cu echipaj cu tot. Dar asemănarea se opreşte aici, întrucât toate legendele stăruie deopotrivă asupra cumsecădeniei bunului uriaş *30. Gargantua e un simpatic băutor de „viituri” şi de furtuni şi, fapt remarcabil din punctul nostru de vedere, e de asemenea, ca şi Sfântul Christophe al creştinilor, „patronul” a numeroase vaduri consemnate de toponimie *31.

Dar mai mult decât atât: această inversare structurată de dedublarea negaţiei este ea însăşi generatoarea unui proces de ***dedublare*** la nesfârşit a imaginilor. Dedublarea dublei negaţii pare extrapolată de reprezentare şi

extinsă la întregul conţinut imaginar. Astfel se ajunge la atât de frecventele fantasme ale înghiţitorului înghiţit. Fie că e vorba mai întâi de-o simplă răsturnare a rolurilor în care de astă dată omul e cel care înghite animalul, fenomen vădit de legendara faună stomacală în care mişună broaşte râioase, şopârle, peşti, şerpi şi broscuţe, faună pe care Bachelard *32 o inventariază la Colin de Plancy, la Cardan sau la Raspail. Într-un grad mai avansat, înghiţitorul e cel în mod expres înghiţit. Andre Bay *33 detectează formarea spontană a acestui mit la copil: leul înghite ciobanul, cade în mare, e prins într-o plasă, o balenă în sfârşit înfulecă corabia cu întreaga-i încărcătură. Bachelard, într-unul din capitolele cele mai oportune ale cărţii sale *34, cercetează acest „complex al lui super-Iona”, al lui „Iona la cub”, atât în *Memoriile* lui A. Dumas, cât şi la Barbarin, Louis Pergot sau V. Hugo. Iconografia acestei teme e şi ea foarte bogată: ne vom mulţumi să evocăm ilustrarea de către Breughel şi Bosch a proverbului flamand: „Pestele cel mare îl înghite pe cel mic”. Vom vedea ceva mai

departe că această schemă a înghiţirii la cub e fundamentală în *Kalevala* şi că arhetipul său e peştele. Deocamdată mai trebuie să insistăm asupra sensului profund al acestei nesfârşite facultăţi de dedublare a imaginilor.

Dontenville *35, după ce subliniază în numele Iui Gargantua repetarea onomatopeică a lui *gar*, ne arată că uriaşul înghiţitor e înghiţit la rândul său. Asimilat soarelui, el se cufundă în zare fie îndărătul munţilor, fie în mare în partea de apus, unde cei din vechime situau Insulele preafericite, îşi are mormântul său, mormintele sale, ele îl absorb, îl înghit, îl înfulecă. Castelul Avalon, consacrat zeului Gargantua, e un loc unde, pentru a ne exprima în franceza veche, „*li soleit avaloit*", adică „soarele o lua la vale". şi Dontenville *36 face această reflecţie capitală: dublul sens activ-pasiv al verbului face ca obiectul simbol să aibă două aspecte, un munte Gargan e absorbant, zeul Gargan e absorbit şi, la rândul său, devine un înghiţitor. Idem pentru simbolismul creştin, Hristos e în acelaşi timp Marele Pescar şi peştele, în dublul sens activ-pasiv al verbului trebuie să căutăm urma mecanismului semantic care ordonează atât dubla negaţie, cât şi inversarea valorii. Din acest sincretism al activului şi al pasivului putem stabili o dată mai mult că sensul verbului e mai important pentru reprezentare decât faptul că acţiunea e atribuită cutărui sau cutărui subiect. Diferenţierea gramaticală a celor două moduri activ şi pasiv constituie un fel de integrare gramaticală a denegaţiei: a suporta o acţiune e desigur altceva decât a o realiza, dar într-un sens înseamnă totuşi a fi părtaş la ea. Pentru imaginarul fascinat de gestul indicat de verb, subiectul şi complementul direct îşi pot schimba rolurile între ele. în felul acesta înghiţitorul devine înghiţit, în cadrul acestei conştiinţe inversante

209

prin dedublare, toate imaginile care se pretează de la sine dedublării vor fi privilegiate; Bachelard *37 notează la E. Poe inversări constante în ceea ce priveşte metaforele acvatice: apa repetă, dedublează, înmulţeşte cu doi lumea şi fiinţele. Reflectarea e, natural, factor de dublare, fundul lacului devine cer în care peştii sunt păsările, în această perspectivă are loc o revalorificare a oglinzii şi a dublării. La Keyserling, de asemenea, Bachelard *38 semnalează imagini ale „labirintului dublat": pământul devorat circulă în interiorul viermelui „în acelaşi timp în care viermele circulă în pământ".

Nu trebuie să ne mire aşadar constatarea că dedublarea şi inversarea sunt folosite constant în literatura de imaginaţie, de la confidenţii şi confidentele tragediei clasice până la lovitura de teatru a romanului poliţist în care rolul asasinului sadic şi al omului cinstit, liniştit, asupra căruia nu cade bănuiala, se inversează. Un bun exemplu de dedublare ne e furnizat de romanul faulknerian *39, în care redundanţa prenumelor purtate de personajele aceleiaşi

familii creează o stranie confuzie şi o impresie de perenitate şi de fatală reîncepere. Inversarea şi dedublarea ocupă însă un loc de căpetenie mai ales în literatura romantică *40. Steffens *41 face aluzie la acel discurs înăbuşit care dublează „discursul clar pe care-l numim veghe", în timp ce Carus *42 insistă asupra temei îndrăgite de gnostici, conform căreia între punctul de vedere uman şi punctul de vedere divin există o inversare, şi că în ochii lui Dumnezeu valorile sunt răsturnate. Novalis *43 revine adesea asupra ideii că „orice coborâre în sine e în acelaşi timp o înălţare spre realitatea exterioară", iar Tieck *44 crede că somnul dublează lumea aparenţei cu un univers inversat şi mai frumos. Dacă trecem la romantismul francez, constatăm că dedublarea şi inversarea sunt teme constante la Hugo. Fie într-un mod explicit ca în această reflecţie *45 în care izomorfismul imaginilor coborârii şi profunzimii e admirabil resimţit de poet: „... lucru nemaipomenit, dinlăuntru] său trebuie privit în afară. Profunda oglindă sumbră e în străfundul omului. Acolo e clar-obscurul teribil... care e mai mult decât imaginea, e simulacrul, iar în simulacru există ceva de spectru... Aplecându-ne deasupra acestui puţ... zărim în el la o distanţă abisală, într-un cerc îngust, lumea imensă". Cele două versuri din poemul *Dieu* *46:

Zburam prin negură şi prin vântul ce plânge

Spre-abisul de sus, obscur ca un mormânt

constituie un ecou al acestei admirabile constelaţii în care ambiguitatea se împleteşte cu profunzimea, cu abisul revalorificat, cu cercul şi cu inversarea. Fie că poetul face apel într-un mod implicit la dedublare ca în

210

Les Miserables şi în *L'Homme qui rit*. Baudouin a semnalat această dedublare a situaţiilor la Gavroche — acest Iona în ipostază de orfan din *Miserables* refugiat în pântecele de piatră al Elefantului Bastiliei — care îi adăposteşte şi le slujeşte drept mamă celor trei copii pierduţi, aşa cum Gwynplaine orfanul o înfiază pe Dea găsită în zăpadă, în sfârşit, în stadiul ultimului său rezultat, suprarealismul, romantismul se află şi mai intens în căutarea dedublării şi a inversării: e de-ajuns spre a ne convinge să recitim paginile celui de-al *Doilea Manifest* în care autorul lui *Poisson soluble* încearcă să determine acel faimos punct nodal care e sorgintea spiritului: „...punct al spiritului de unde viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi necomunicabilul, partea de sus şi partea de jos încetează a mai fi percepute contradictoriu..."

Astfel, o întreagă literatură face efortul să inverseze valorile diurne instaurate de regimul diairetic al reprezentării şi, prin aceasta, reabilitează dublul şi simbolurile dedublării. Această dedublare pe care o sugerează orice coborâre pare într-adevăr a se afla la originea

tuturor fantasmelor încastrării. P. M. Schuhl consacră un studiu pătrunzător *49 acestei „teme a încastrării", în care dialectica conţinutului şi a recipientului ni se pare a fi dialectica de bază. Surprindem aci pe viu procesul de inversare, care trece printr-o „relativizare" a termenilor şi care ajunge chiar să inverseze datele bunului-simţ şi ale logicii făcând „să intre ceva mare în ceva mic". Schuhl *50 colecţionează modele artificiale şi uzuale ale acestei încastrări: ouă de Paşti şi mese care intră una într-alta, seturi de oglinzi ca acelea descrise în *Le Cabinet de Cristal* de W. Blake. Schuhl ne arată mai ales, după exemplul lui Pascal şi al lui Malpighi, că descoperirea microscopului, departe de-a nărui această mitologie a încastrării microcosmice la nesfârşit, nu va face decât s-o activeze frenetic şi va sluji de catalizator acestei dezlănţuiri a fantasmelor „miniaturizării", şi aceasta până la celebrul postulat al lui Laplace, trecând prin cugetări puţin favorabile „imaginaţiei" ca acelea ale lui Malebranche, Condillac sau Kant *51. Ceea ce ne demonstrează o dată în plus prioritatea ontologică a imaginaţiei şi a structurilor sale faţă de aşa-zisul *a priori* al unui bun-simţ raţional sau utilitar. Drept urmare, înflorirea acelor teorii pseudo-ştiinţifice ale încastrării germenilor, ale performării, ale animaliculismului, şi va trebui, în faţa acestei revărsări „năvalnice" *52 a imaginaţiei, să aşteptăm anul 1759 pentru ca Wolf să obţină recunoaşterea teoriei epigenetice. Această schemă a dedublării prin încastrări succesive ne conduce direct la procedeele de „gulliverizare" *53, procedee în care vom vedea operându-se răsturnarea valorilor solare simbolizate prin virilitate şi gigantism, în iconografie, această dedublare gulliverizantă ne apare ca una din trăsăturile caracteristice ale artelor grafice

211

şi plastice din Asia şi America, într-un articol fundamental, Levi-Strauss *54, după Leonhard Adam şi Franz Boas, remarcă faptul că în motivele chinezeşti *t'ao t'ieh*, ca într-o anumită pictură kwakiutl, nu numai că se manifestă o dedublare simetrică, dar, în plus, anumite detalii, contaminate de ansamblu, se transformă „ilogic" şi dublează ansamblul gulliverizându-l totodată. „Astfel, o labă devine cioc, un motiv de ochi e folosit spre a marca o articulaţie, sau viceversa." Referitor mai ales la un bronz chinezesc reprodus în acest articol, Levi-Strauss arată că urechile măştii *t'ao t'ieh* formează o a doua mască gulliverizată, „fiecare ochi al celei de-a doua măşti poate fi interpretat ca aparţinând unui mic balaur prefigurat de fiecare ureche a măştii principale". *T'ao t'ieh* ne oferă astfel un exemplu foarte clar de gulliverizare şi de încastrare prin dublarea unei teme.

Liliputanul şi „degeţeii" din legendele noastre nu sunt altceva decât vulgarizarea folclorică a unei teme veşnice pe care doctrina paracelsiană referitoare la homunculus o difuzase larg în mediile cultivate, homunculus „încastrat" în licoarea spermatică, apoi în oul

filosofic al alchimiştilor *55. Acesta gulliverizare porneşte întotdeauna de la o fantezie a înghiţirii. Bachelard *56 citează exemplul unui bolnav care fabulează şi construieşte o întreagă reverie cu privire la interiorul burţii unei uriaşe, burtă a cărei cavitate are peste zece metri înălţime. Piticul şi guliverizarea sunt aşadar elemente constitutive ale unui complex de răsturnare a uriaşului. Pe de altă parte, această reverie a înghiţirii se apropie de fantasmele interiorităţii protectoare, aşa cum apare ea la Dali *57. Izomorfismul grotei, cochiliei, oului şi al lui Degeţel se manifestă în imaginaţia copilului, care se joacă sub masă „de-a grota" sau „de-a Moş Patoufet", erou legendar din Catalonia, care era „atât de mic că într-o zi, rătăcindu-se pe câmp, a fost înghiţit de un bou care voia să-l ocrotească". Dali insistă asupra acestui joc de copil în care el se „ghemuieşte" în poziţie de foetus, poziţie pe care, ca adult, o adoptă pentru a dormi bine *58. Această „miniaturizare" Jung o descoperă în „Scena Mamelor" din *Faust* de Goethe *59, în timp ce Bachelard o remarcă nu numai la Swift, ci şi la Michaux şi Max Jacob. Aceste „reverii liliputane ne pun la dispoziţie toate comorile intimităţii lucrurilor" *60 şi se află la temelia numeroaselor legende ca *Poucet et Poucette*, *Patoufet*, *La Fee aux Miettes* şi *Alice în Ţara Minunilor*. S. Comhaire-Sylvain *61 ne propune un remarcabil izomorfism al înghiţirii şi al lui Gulliver în culegerea sa de basme afro americano indiene. Personajul inimos şi binefăcător, asimilat în unele basme cu Dumnezeu, cu Sfântul Ioan sau cu Fecioara Măria, e în majoritatea cazurilor fratele cel mic sau sora cea mică. în basmul haitian *Domangage* fratele cel mic Dianacoue despică burta calului fermecat şi „fiind mititel, se

212

instalează înăuntru cu o pâine şi-o tărtăcuţă". Fratele cel mic e uneori minimalizat la culme: e plăpând, „râios" şi se dă în vânt să facă servicii în pofida bruftuluielilor (Insulele Mauriciu *62. în alte lecţiuni ale basmului, copilul minimalizat e înlocuit cu un animal mic: gândac, păduche, muscă, lăcustă (Fjort sau Hausa, papagal (Ashanti, şoarece (Insulele Mauriciu, căţel (Haiti; sau binefăcătorul Degeţel e redus la un obiect minuscul, un inel sau un ac (Samogo, Republica Dominicană. Oricum, procesul de gulliverizare e legat de binefacerea şi uneori de încastrarea lui Iona.

Aceste figurine ale imaginaţiei care execută inversarea solicitată, îngăduindu-ne să pătrundem şi să înţelegem reversul lucrurilor, sunt adeseori, aşa cum a remarcat Jung *63, puternic sexualizate. Psihanalistul apropie legenda lui Degeţel de cea a Dactililor, scoţând în evidenţă înrudirea etimologică existentă între *pais*, copil, mai ales copilul divin personificând falusul lui Dionysos, şi *peos*, *poste* (*pasa* în sanscrită, *penis* în latină, *visel* în germana centrală). Pe de altă parte, Jung relatează vise în care degetele joacă un rol evident falic *64.

Trebuie însă remarcat că e vorba de faluşi „gulliverizaţi", miniaturizaţi la rândul lor. Ceea ce demonstrează rolul piticului Bes în mitologia egipteană, care sub această formă pântec e un Horus itifalic în miniatură *65. Această gulliverizare e deci o minimalizare inversată a puterii virile. Există o „putere a celui mic" *66 care face ca Vişnu însuşi să fie uneori denumit „piticul", în vreme ce ***Upanişadele*** îi dau lui Purusha epitetul de „înalt cât degetul mare", „prezenţa lui Dumnezeu în noi" *67. Puterea are atunci tendinţa să devină misterioasă şi uneori malignă. Această gulliverizare e un fel de infantilizare a organelor masculine şi ar vădi, psihanalitic vorbind, un punct de vedere feminin exprimând teama de membrul viril şi de efracţia coitului. Astfel că această fantasmă minimalizată se proiectează uneori asupra simbolului păsării lipsite de aripi, materializată, redusă la aspectul său pur teriomorf de animal mic şi care atunci nu mai e foarte departe de numeroşii şi primejdioşii şoareci care populează toate folclorurile. Acesta e aşadar sensul falico-matern pe care Baudouin *68 îl dă analizei sale referitoare la „cei care iau păsări din cuib" în opera lui V. Hugo; scene ale golirii cuiburilor de păsări care ar coincide, după părerea analistului, cu primele reverii sexuale ale tânărului Hugo. Această imagine a păsării fără aripi, încă ou şi mereu cuib, trebuie legată de un complex sexualizat al incubaţiei. Aceeaşi schemă de gulliverizare mai există încă la poet în raporturile disproporţionate dintre frânghia masculină şi puţul feminin *69.

E interesant de subliniat de asemenea, în acest studiu al schemelor inversării gulliverizante, că diferiţii degeţei sau dactili sunt frecvent asociaţi cu simbolul freudian al *pălăriei*, al „acoperământului pentru cap". Dioscurii

213

şi Cabirii poartă boneta ţuguiată — ***pileus*** — care se transmite ca o emblemă secretă în anumite mistere religioase şi devine boneta lui Attis, a lui Mithra, apoi a gnomilor, a spiriduşilor şi a celor şapte pitici din legendă *70. Anumiţi animaliculişti pretind chiar că au văzut într-un spermatozoid un ***homunculus*** având pe cap „un fel de glugă" *71. Această pălărie purtată de degeţei pare să pună în evidenţă o schemă foarte freudiană de penetraţie şi totodată să constituie un proces de minimalizare a capului, adică, aşa cum am mai văzut *72, a virilităţii, întrucât aceste forme liliputane, egipteanul Bes şi întreaga liotă de drăcuşori şi de spiriduşi din mitologia franceză şi germanică sunt făpturi „mai ales pe placul inimii femeilor, plină când de spaimă, când de speranţă" *73. Folclorul insistă asupra rolului gospodăresc, domestic al acestei „lumi în miniatură": piticii legendari gătesc, cultivă grădina de zarzavat, aţâţă focul etc... Aceste „figurine reduse, pline de drăgălăşenie şi de alintare", după cum scrie Schuhl *74, în ciuda valorificării negative pe care încearcă să le-o dea creştinismul, rămân în conştiinţa populară ca nişte mici divinităţi maliţioase fără îndoială, dar binefăcătoare.

Dontenville *75 se străduieşte să descopere legăturile etimologice ale acestei lumi în miniatură. El apropie Korrigan de Gargan prin intermediul cuvântului ***karrek*** din bretonă, care înseamnă „piatră". Korrigan e un Gargantua inversat, aşa cum drăcuşorul ar fi un „Netun", un Neptun minimalizat, izomorf fonetic cu ***luiton***, ***nuiton***, şi cu calităţile nocturne ale acestei vocabule. ***Les fadets***, ***les farfadets*** sunt nişte zâne, miniaturi feminizate ale lumii solare, ca Auberon „micul rege", frumos ca soarele, purtând un corn de fildeş care lecuieşte, hrăneşte şi potoleşte setea, ceea ce ne trimite la arhetipurile alimentare şi la recipientele al căror simbolism îl vom studia la sfârşitul capitolului următor *76. Cât despre faimosul Gobelin, care se împerechează în apele râului cu şerpii, e Kobold-ul germanic, fratele Cobolilor sarmaţi şi al Cobaloi-lor greci, pricăjiţi pitici hilari din suita zeului feminoid Dionysos *77, Gulliverizarea se integrează aşadar arhetipurilor inversării, având ca substrat schema sexuală sau digestivă a înghiţirii şi fiind supradeterminată de simbolismele dedublării, încastrării. Ea e inversarea puterii virile, ea confirmă tema psihanalitică a decăderii sexualului în bucal şi în digestiv. Dar marele arhetip care însoţeşte aceste scheme ale dedublării şi simbolurile gulliverizării e ***arhetipul recipientului şi al conţinutului***.

Peştele e simbolul recipientului dublat, al recipientului conţinut. E animalul care se pretează prin excelenţă încastrării. Nu s-a subliniat îndeajuns în ce măsură peştele e un animal imaginabil la orice scară, de la minusculul boiştean până la balenă, „peştele uriaş". Geometric vorbind, clasa peştilor e cea care se pretează cel mai bine infinitelor posibilităţi de încastrare a

similitudinilor. Peştele e confirmarea naturală a schemei înghiţitorului înghiţit. Bachelard *78 se opreşte în faţa meditaţiei pline de uimire a copilului care asistă pentru prima oară la înghiţirea unui peşte mic de către unul mare. Această uimire se înrudeşte îndeaproape cu acea curiozitate care te face să cauţi în stomacul peştelui obiectele cele mai heteroclite. Poveştile cu rechini sau cu păstrăvi purtând în stomacul lor obiecte insolite dăinuie cu atâta stăruinţă încât nici revistele ştiinţifice sau piscicole nu scapă pe deplin de acest miraculos al îngurgitării. Şi când geografia devine obstacol acestei confirmări ihtiologice, ***reptila*** sau ***batracianul*** vin să ia locul peştelui *79: actul înghiţirii la şopârlă, sau şi mai bine la boa, constituie unul din momentele supreme ale reveriei infantile, iar copilul regăseşte în cartea lui de ştiinţe naturale botul reptilei căscat la maximum când înghite un ou sau o broască.

Mitologia şi legendele sunt înţesate de acest simbolism al îngurgitării. ***Kalevala*** denotă o manifestare extremă a încastrărilor succesive de peşti înghiţitori: lavaretul *80 e înghiţit de somon, care e înghiţit la rândul lui de ştiucă, „marea înghiţitoare"; în prealabil somonul

înghiţise o bilă albastră, care conţinea la rândul ei o bilă roşie; bila roşie conţinea „frumoasa scânteie", scânteie care scapă, apoi e recuperată de-un fierar, care o închide într-un cufăr cioplit dintr-un buştean. La rândul ei, într-un adevărat delir claustrofil, această lădiţă e pusă într-un cazan de aramă, care, în sfârşit, e închis în scoarţa unui mesteacăn, în această remarcabilă înşiruire de înghiţiri se vădeşte izomorfismul îngust al recipientelor de orice ordin, inert sau animal. Peştele joacă aici rolul de simbol general al celorlalte recipiente, dar nu e oare totodată cel primordial înghiţit de apa care-l înconjoară *81 şi al cărei simbolism abisal îl vom studia peste câteva paragrafe? Supradeterminarea înghiţirii poate totuşi aluneca — precum în *Kalevala* — spre o ritmicizare ciclică a înghiţirii, trimiţându-ne astfel la arhetipurile ciclice propriu-zise. O urmă a acestei alunecări s-ar putea găsi în etimologia indo-europeană subliniată de Jung *82: *val*, *valati* din sanscrită înseamnă deopotrivă a acoperi, a înveli, a încercui, dar şi a se încolăci: *valii* e planta care se încolăceşte, de unde *volutus* din latină, care sugerează atât imaginea şarpelui încolăcit, cât şi pe aceea de membrană, de ou, de vulvă. Evident, simbolurile sunt abile, am avut de multe ori prilejul s-o remarcăm, dar ni se pare că în cazul înghiţirii, supradeterminarea, pe lângă o serie de repetări putând da cu uşurinţă elemente ritmice, contribuie mai ales la întărirea calităţilor eufemice ale înghiţirii, şi în special a acelei proprietăţi de a-l păstra teafăr la nesfârşit şi în mod miraculos pe cel înghiţit. Prin asta se şi deosebeşte înghiţirea de ronţăitul negativ. Simbolismul peştelui pare să pună accentul pe caracterul involutiv şi intimist al înghiţirii, în timp ce şarpele se pretează mai mult la

215

simbolismul ciclului. Peştele are aproape întotdeauna semnificaţia unei reabilitări a instinctelor primordiale. Reabilitare indicată anume de întruchipările în care o jumătate de peşte completează jumătatea unui alt animal sau a unei făpturi omeneşti Zeiţa lunii, în numeroase mitologii, are adeseori coadă de peşte *83, în legenda sacră a lui Isis, complexul pescar-peşte joacă un rol de seamă: e copilaşul care, fiind de faţă la unirea lui Isis cu cadavrul lui Osiris, leşină şi-şi dă sufletul în barca sacră; în aceeaşi legendă, peştele oxirinc înghite cea de-a patrusprezecea bucată a trupului lui Osiris, falusul *84. Din nou, pântecele sexual şi pântecele digestiv se află aci în simbioză. Un imn medieval, amintind apelativul gnostic al lui Hristos, *ichtus* *85, conţine afirmaţia că Mesia e „peştişorul pe care Sfânta Fecioară l-a prins în fântână", legând astfel tema peştelui de cea a feminităţii materne *86. Dar şi tema inversată pescar-peşte e importantă în tradiţia ortodoxă, în care jocurile de cuvinte o vestesc încă din *Evanghelie* *87. O miniatură din *Hortus deliciarum* *88 îl înfăţişează pe Hristos pescuind un monstru marin cu ajutorul unei undiţe având drept momeală crucea. Mitologia

babiloniană stăruie şi mai mult asupra caracterului primordial al simbolului ihtiologic *89. Ea sau Oannes, cel de-al treilea personaj al ţreimii babiloniene, e chiar tipul zeului zeului peşte, cel care sare în ajutorul marii zeiţe Ishtar, ea însăşi o sirenă cu coadă de peşte locuind în apele originare şi denumită în această ipostază ihtiomorfă Derketo. Ea-Oanes e oceanul primordial, abisul din care s-au iscat toate lucrurile, în Egipt îi corespunde zeului Noun, „stăpânul peştilor" *90, elementul acvatic primordial. Asistăm de asemenea la transformarea lui Vişnu într-un peştişor Matsya, care-l salvează de la potop pe Vaivasvata, ipostaza vedică a lui Noe. Varuna e şi el uneori înfăţişat călare pe un peşte, în sfârşit, Jung *91 stăruie asupra figurii Melusinei, a cărei iconografie ihtiomorfă poate fi regăsită atât în India, cât şi la indienii din America de Nord. Pentru psihanalist, această Melusine ar fi simbolul ambivalent al subconştientului, idee confirmată de-o analiză onirică efectuată de Harding *92, care consideră învelişul solzos al personajelor din anumite vise un semn al invadării persoanei de către forţele nocturne ale inconştientului. Pentru moment să lăsăm deoparte prelungirile melusiniene, feminine şi acvatice ale simbolismului ihtiomorf şi să nu reţinem din acesta decât extraordinara sa putere de încastrare. Fără a uita că această putere de dedublare, prin confundarea sensului pasiv şi activ pe care-o implică, e, ca şi dubla negaţie, o putere de inversare a sensului diurnal imaginilor Această inversare e cea pe care-o vom vedea în acţiune, metamorfozând marile arhetipuri ale fricii şi transformându-le, dinlăuntru parcă, prin integrarea prudentă a valorilor binefăcătoare.

216

Mai înainte am vrea să adunăm toate imaginile care vin să consteleze în jurul simbolismului peştelui, mulţumită studiului minuţios făcut de Griaule în legătură cu rolul peştelui senegalez, somonul *Clarias senegalensis*, în miturile fecundităţii şi ale procreaţiei pe de o parte, pe de alta datorită izomorfismului ihtiologic pe care Soustelle îl evidenţiază în mitologia Mexicului antic *93. Africanistul remarcă faptul că peştele, şi în general peştele aparţinând speciilor mici, e asimilat prin excelenţă cu sămânţa, şi anume cu cea de *Digitaria*. La dogoni, somonul e considerat drept un foetus: „Uterul femeii e ca o a doua baltă în care e introdus peştele", şi în timpul ultimelor luni ale sarcinii copilul „înoată" în trupul mamei *94. Drept urmare, un ritual al hrănirii foetusului cu peştii consumaţi de mamă. Fecundarea e deopotrivă urmarea acţiunii aceluiaşi peşte, care „se face covrig" în uterul mamei; „pescuitul somonului" e comparat cu actul sexual, soţul momind peştele cu sexul său. Somonul va fi aşadar asociat cu oricare ritual al fecundităţii, al naşterii ca şi al renaşterii funerare: mortul e îmbrăcat în veşminte (tichie, căluş care simbolizează peştele originar *95. De asemenea, ca în mitul indian citat mai sus *96, un ciudat izomorfism leagă somonul şi părul prin mijlocirea

unui context melusinian: femeile dogone foloseau pe vremuri „claviculele" somonului ca piepteni pe care şi-i înfigeau în păr, femeia în întregime fiind asimilată cu un peşte ale cărui urechi ar fi urechile împodobite ale femeii, ochii — perlele roşii care împodobesc aripioarele nasului, filamentele cărnoase ale gurii peştelui fiind simbolizate de inelul fixat de buza inferioară *97. Soustelle pune la rândul său în evidenţă la vechii mexicani un foarte remarcabil izomorfism polarizat în jurul simbolului peştelui. Peştele. e în legătură cu Apusul, tărâm d morţii şi în acelaşi timp, poartă a misterului", dar^ şi „Chalchimichuacan", „loc al peştilor din piatră preţioasă", adică tărâm al fecundităţii sub toate aspectele, loc al femeilor prin excelenţă, al zeiţelor mame şi al divinităţilor porumbului. La Michuacan, tărâmul peştilor, se află Tamoanchan, grădina irigată în care locuieşte Xochiquetzal, zeiţa florilor şi a dragostei.

***

Asistăm mai întâi la o răsturnare a valorilor tenebroase atribuite nopţii de către *Regimul Diurn*. La greci, la scandinavi, la australieni, la tupi, la araucanienii din America de Sud, noaptea este eufemizată prin epitetul „divină" *98. Helenicul Nyx, ca şi scandinavul Nott, devine „Liniştita". *Stille Nacht*, „Sfânta", locul marii tihne. La egipteni, cerul nocturn, asimilat cu cerul de jos, *Dat* sau *Douat*, manifestă explicit procesul inversării: această

lume nocturnă fiind imaginea exact răsturnată, ca într-o oglindă, a lumii noastre: „Oamenii umblă acolo cu capul în jos şi cu picioarele în sus" *99. Acest proces e şi mai limpede la tunguşi şi la kariaci pentru care noaptea e însăşi ziua din lumea morţilor, totul fiind inversat în această împărăţie a morţii. „Lumea morţilor, scrie Lewitzky *100, e întrucâtva contrariul lumii celor vii", ceea ce e suprimat pe pământ reapare în lumea celor morţi, „...dar valoarea lucrurilor e inversată: ceea ce era vechi, ruinat, sărac, mort pe pământ, devine acolo nou, solid, bogat, viu...". Lanţul izomorf e aşadar neîntrerupt şi merge de la revalorificarea nopţii la cea a morţii şi a imperiului său. Speranţa oamenilor aşteaptă de la eufemizarea nocturnului un fel de retribuţie temporală a greşelilor şi a meritelor. Această eufemizare, această schimbare de regim a imaginaţiei e sensibilă în evoluţia escatologici egiptene: în timp ce în doctrinele heliopolitane imperiul morţilor e un loc infernal şi temut, vedem cum încet-încet acest imperiu devine simplul dublet inversat al vieţii pământeşti, Egiptul ideal unde domnea primordial Osiris *101.

La St-Jean de la Croix, în atât de vestita metaforă a „nopţii întunecoase", urmărim cu precizie oscilaţia de la valoarea negativă la valoarea pozitivă acordată simbolismului nocturn.

După cum a indicat E. Underhill *102, „noaptea întunecoasă” are două sensuri contradictorii şi fundamentale la autorul poemului *Cantique spirituel*. Uneori e doar semnul beznei inimii şi al deznădejdii sufletului părăsit, temă pe care Sfânta Therese o supralicitează, zicând că sufletul e supus atunci lanţurilor şi că ochii îi sunt acoperiţi de-un văl gros. Acesta e aspectul pe care St-Jean îl cântă în poemul *Je sais bien, moi, la fontaine...,* în care arată că, „în pofida nopţii”, sufletul îşi potoleşte setea la fântâna euharistică *103. Alteori, şi acesta e sensul principal al vestitului poem *Par une nuit obscure*, noaptea devine dimpotrivă locul privilegiat al comuniunii de neînţeles, e jubilarea dionisiacă, lăsându-ne să-l presimţim pe Novalis cu ale sale *Hymnes a la nuit*. E de altfel interesant de remarcat în treacăt în ce măsură Jean de la Croix, ca şi Sfânta Therese, sunt, în plin secol al XVI-lea, adepţii unei mistici a naturii care n-are nici un temei s-o invidieze pe cea din *Vicaire savoyard* sau din *Rene*. Pe de altă parte, poemele lui St-Jean sunt o minunată pildă de izomorfism al imaginilor *Regimului Nocturn*: noaptea e legată de coborârea pe-o scară tăinuită, de travestire, de contopirea amoroasă, de păr, de flori, de fântână etc... *104.

Într-adevăr, preromanticii şi romanticii sunt cei care au exprimat neobosit această revalorificare a valorilor nocturne. Goethe, Holderlin, Jean Paul notează starea plăcută pe care o aduce „Sfânta penumbră” *105. Tieck regăseşte intuiţia marii inversări nocturne când le pune pe zânele din *La Coupe d'or* să rostească: „Regatul nostru prinde viaţă şi înfloreşte când

noaptea se aşterne asupra muritorilor, ziua voastră e noaptea noastră”. Până și la Hugo, atât de sensibil la valorile diairetice, se întâmplă o dată *107 ca damnaţiunea să nu fie nocturnă, ba, dimpotrivă, insomnia să fie pedeapsa Satanei și să-l condamne „a vedea fugind întruna, asemenea unei insule inabordabile, somnul şi visul, obscure raiuri azurii”. Dar cel la care poate fi perceput cu cea mai mare profunzime eufemismul imaginilor nocturne e Novalis. Noaptea e mai întâi opusă zilei pe care-o minimalizează de vreme ce nu e decât un prolog al celei dintâi, apoi noaptea e valorificată, „inefabilă şi misterioasă”, ca sursă intimă a reminiscenţei. Deoarece Novalis *108 ştie prea bine că şi psihanaliştii cei mai moderni, că noaptea e simbolul inconştientului şi că îngăduie amintirilor pierdute „să urce înapoi în inimă” aidoma negurilor înserării. Noaptea introduce şi o blândă necrofilie care antrenează o valorificare pozitivă a doliului şi a mormântului. Noaptea e „Sophie”, iubita moartă: „Cu o spaimă plină de bucurie, văd aplecându-se spre mine un chip grav... ce săracă îmi pare lumina! Mai cereşti ca stelele ce scânteiază ni se par ochii pe care-i deschide în noi noaptea...”. Și această profundă mărturie privind rolul exorcizant al nopţii în raport cu timpul: „Timpul luminii e măsurat, dar domnia nopţii nu cunoaşte nici timp, nici spaţiu...”. Béguin

*109 observă că în cel de-al treilea *Imn* noaptea devine pentru Novalis ceea ce e pentru Eckhart sau St-Jean: însuşi regatul substanţei, al intimităţii Fiinţei. După cum proclamă Novalis în ultimul *Imn*, noaptea e locul în care omul, întoarcerea la căminul matern, coborârea în feminitatea divinizată se află în constelaţie: „Să coborâm spre dulcea logodnică, spre Iisus cel preaiubit, curaj! Se lasă înserarea pentru cel ce iubeşte şi pentru cel ce plânge. Un vis ne taie legăturile şi ne poartă în sânul tatălui nostru". Vedem aşadar, atât în culturile în care se dezvoltă cultul morţilor şi al cadavrelor, cât şi la mistici şi poeţi, reabilitându-se noaptea şi întreaga constelaţie nictomorfă. În timp ce schemele ascensionale aveau ca atmosferă lumina, schemele coborârii intime se colorează cu opacitatea nocturnă.

În vreme ce, în regimul diurn al imaginii, *culorile* se reduc la câteva rare alburi azurii şi aurii *110, preferând reflexelor schimbătoare ale paletei dialectica distinctă a clar-obscurului, regimul nocturn va cunoaşte desfăşurarea întregii bogăţii a prismei şi a nestematelor. In cura de realizare simbolică şi de terapeutică prin imagini antitetice la care doctoriţa Sechehaye *111 o supune pe tânăra schizofrenică, medicul reuşeşte s-o facă pe pacientă să abandoneze cumplitul „Tărâm al Iluminării" printr-o „plasare într-un mediu de culoare verde" şi o injecţie de morfină. „Verdele" joacă din punct de vedere izomorfic un rol terapeutic întrucât e asimilat cu calmul, cu repaosul,

219

cu profunzimea maternă. Terapeutică întărită de faptul că analista are grijă să acopere ferestrele camerei în care se odihneşte pacienta *112.

De la clasici la romantici, paleta fantastică se îmbogăţeşte considerabil. La Jean Paul, poet al nopţii şi al visului, Beguin *113 semnalează extraordinara diversitate a coloraţiilor , nestemate, perle, splendide apusuri de soare, curcubee negre sau colorate, cer presărat cu egrete multicolore, aflate din belşug în opera poetică a celui ce-a scris *Visul unui vis*. Poetul se vede înconjurat „de-o câmpie verde-închis, de păduri roşii ca para focului şi de munţi diafani străbătuţi de vinişoare aurii, în spatele munţilor de cristal strălucea o auroră de care stăteau agăţate perlele curcubeelor". Pentru Tieck *114 „toate lucrurile se contopesc în aurul şi purpura cea mai suavă" şi se complace într-un palat feeric „făcut din aur, din pietre preţioase, din curcubee mobile...". Şi adaugă: „culorile sunt magice... ce minunat lucru să te cufunzi în contemplarea unei culori considerată simplă culoare..." Reveriile coborârii nocturne apelează în modul cel mai firesc la imagistica colorată a vopselelor. Vopseaua, după cum remarcă Bachelard *115 referitor la alchimie, e o calitate intimă, substanţială. „Piatra" e înzestrată cu o nesfârşită putere de-a vopsi şi toată alchimia e dublată de-o paletă simbolică ce trece de Ia negru la alb, de la alb la culoarea lămâii, de la culoarea lămâii la roşul triumfal *116. Piatra

filosofală, simbolul intimităţii substanţelor, are toate culorile - „înţelegeţi: toate puterile” *117. Operaţia alchimică nu e doar o transmitere obiectivă, e subiectiv o încântare care se manifestă cu toată pompa. Mercurul e îmbrăcat într-o „frumoasă tunică roşie”; culorile sunt „fonduri de substanţă” de care se ţine seama până şi în manipularea chimică cea mai utilitară: pentru a da naştere roşului exploziei, praful de puşcă însuşi trebuie să se supună paletei alchimiste. Roşul focului e posibil pentru că rezultă din alb ca salpetrul, din galben ca pucioasa şi din negru ca tăciunele *118. Bachelard arată că faimoasa opoziţie dintre Goethe şi Newton pe terenul opticii provine tocmai din jocul diferit al regimurilor imaginii la cei doi gânditori. Goethe, ca şi Schopenhauer, credincios tradiţiei chimice, consideră culoarea ca pe-o vopsea înscrisă în substanţă, element constitutiv al „centrului materiei” *119. Visul în faţa paletei sau în faţa călimării e un vis de substanţă, iar Bachelard *120 semnalează reverii în care substanţele comune: vin, pâine, lapte, se transformă direct în culori. Se înţelege că analiza spectrală a culorilor şi prelungirea ei estetică, „amestecul optic” atât de drag impresioniştilor, a constituit pentru anumite imaginaţii romantice lucrul cel mai scandalos cu putinţă. Nu numai că newtonismul şi derivatele lui estetice atentau la eminenta demnitate a luminii, dar îndreptau un atac şi împotriva culorii locale, a culorii ca absolut simbolic al substanţei.

220

Apa însăşi, a cărei primă intenţie pare a fi aceea de a spăla, se inversează sub influenţa constelaţiilor nocturne ale imaginaţiei: ea devine prin excelenţă vehiculul vopselei. Aşa e apa ***adâncă*** pe care Bachelard, după Bonaparte, o studiază prin prisma metaforelor lui E. Poe *121. Pe măsură ce-şi pierde limpezimea, apa „se îngroaşă”, ea oferă privirii „toate varietăţile purpurei, ca nişte ape şi reflexe de mătase ce-şi schimbă culoarea”. E constituită din filoane de culori diferite, ca o marmoră; se materializează în aşa măsură încât poate fi disecată cu vârful unui cuţit *122. Şi culorile pe „care le preferă sunt verdele şi violetul, „culori abisale”, esenţa însăşi a nopţii şi a tenebrelor, îndrăgite de Poe ca şi de Lermontov sau de Gogol, echivalent simbolic al perfidiei *123 adoptat de liturghie. Această apă densă, colorată şi bântuită de sânge e legată la poetul american de amintirea mamei dispărute. Această apă, geografică, care nu e gândită decât sub forma unor vaste întinderi oceanice, această apă cvasi-organică de densă ce e, situată la jumătatea drumului dintre groază şi dragostea pe care-o inspiră, e însuşi tipul de substanţă tipică a unei imaginaţii nocturne. Dar şi aici eufemismul lasă să se întrezărească feminitatea.

E îndeajuns de surprinzătoare constatarea că M. Bonaparte, în autoanaliza ei, n-a determinat arhetipul mamei pornind de la viziunea atât de tenace şi atât de capitală „a uriaşei

păsări de culoarea curcubeului" care-i obsedează copilăria de orfană *124. Această pasăre, atât de puţin pasăre, în culori irizate şi încântătoare, nu e de fapt asimilată mamei decât prin subterfugiul anamnezei individuale, prin intermediul unui opal oferit realmente de-o prietenă mamei analistei. Când, de fapt, nu pare necesar să se facă apel la o incidenţă biografică: multicoloraţia fiind legată direct în constelaţiile nocturne de engrama feminităţii materne de valorificarea pozitivă a femeii, a naturii, centrului, a fecundităţii *125. Poate că trebuie să vedem în această lacună, la o analistă atât de pătrunzătoare ca M. Bonaparte, superioritatea concepţiilor lui Jung faţă de concepţiile lui Freud. Cele din urmă se mărginesc prea mult la imaginea individuală, la accidentele biografiei, în timp ce arhetipologia ia în considerare structuri imaginare care, dincolo de ontogeneză, interesează şi „au rezonanţă" în întreaga speţă. Pentru arhetipologie „desfătarea" *126 pe care o aduce fetei viziunea animalului colorat — „cea mai radioasă amintire a copilăriei mele", subliniază ea — întărită în cazul ei particular, ca şi în cel al lui E. Poe, prin izomorfismul sângelui şi incidentul hemoptizie, e un simbol direct al cultului şi al veneraţiei faţă de mama defunctă. Culoarea, ca şi noaptea, ne trimite aşadar întotdeauna la un fel de feminitate substanţială. O dată mai mult tradiţia romantică sau

221

alchimistă și analiza psihologică converg pentru a pune în evidenţă o structură arhetipală, şi se întorc la străvechea tradiţie religioasă.

Această bogăţie de nuanţe a substanţei profunde se regăseşte într-adevăr în legendele hinduse, egiptene şi aztece. Vălul zeiţei Isis, vălul Mayei simbolizează inepuizabila materialitate a naturii pe care diferitele şcoli filosofice o valorifică pozitiv sau negativ; idem veşmântul purtat de zeiţa apei, Chalchiuhtlicue, pereche a Marelui Zeu Tlaloc *127. Jung o compară pe Maya cu occidentala noastră Melusine *128; Maya-Melusine care, valorificată de-o imaginaţie diurnă, ar fi „amăgitoarea şi seducătoarea Sakti", dar care pentru ***Regimul Nocturn*** al fantasmelor e simbolul inepuizabilei multiplicităţi a cărei reflectare e varietatea nuanţelor coloristice *129. Imaginea somptuosului veşmânt al zeiţei mame e de altfel străveche. Przyluski *130 o semnalează în ***Avesta*** și pe anumite sigilii babiloniene. E vorba, în acest din urmă caz, de ***Kaunakes***, mantia care simbolizează puterea fecundă a zeiţei, simbol al vegetaţiei şi al naturii. ***Kaunakes***-ul era făcut dintr-un postav foarte preţios, călduros, „a cărui lână cădea în falduri lungi cârlionţate şi aparţinea aceluiaşi grup de ţesături ca şi covoarele", confecţionat în nişte ateliere „în care cele mai frumoase vopsele erau asociate celor mai fine lânuri din Orient" *131. Tot astfel Fortuna, omologul etrusc al Marii Zeiţe, e îmbrăcată într-un veşmânt colorat pe care-l copiază regii romani drept gaj al prosperităţii, în sfârşit,

Kaunakes-ul se înrudeşte cu *Zaimph*-ul, miraculoasa mantie a lui Tanit, prototipul tuturor vălurilor miraculoase ale Fecioarei-Mame *132. în toate aceste cazuri arhetipul culorii apare în strânsă legătură cu tehnologia ţesutului, a cărei eufemizare o vom mai regăsi când va fi vorba de vârtelniţă, care valorifică pozitiv torcătoarea. Să ne mulţumim deocamdată cu următoarea constatare: culoarea se înfăţişează în diversitatea şi bogăţia ei ca imagine a bogăţiilor substanţiale, iar în nuanţele ei nesfârşite drept gaj al unor inepuizabile resurse.

Eufemismul pe care-l constituie culorile nocturne în raport cu beznele pare a se regăsi în eufemismul pe care-l constituie melodia în raport cu zgomotul. Aşa cum culoarea e un fel de noapte dizolvată, iar vopseaua o substanţă sub formă de soluţie, se poate spune că melodia, că suavitatea muzicală atât de îndrăgită de romantici e dublul eufemizant al duratei existenţiale. Muzică melodioasă joacă acelaşi rol enstatic ca şi noaptea. Pentru romantic, mult înainte de experienţele mescalinice *133 ale lui Rimbaud, între culori şi sunete există o legătură. Şi nu putem face altceva decât să citäm, după Beguin, traducerea acestui pasaj din *Phantasien uber die Kunst* de Tieck *134: „Muzica operează acest miracol de-a atinge în noi sâmburele cel mai tainic, punctul de înrădăcinare a tuturor amintirilor şi de-a face din

222

el vreme de-o clipă centrul lumii feerice, comparabilă unor seminţe vrăjite, sunetele prind rădăcină în noi cu o iuţeală magică... într-o clipită percepem şoapta unui crâng plin de flori minunate...".

În timp ce Novalis precizează legătura izomorfă dintre muzică şi reîntoarcerea substanţială: „...în frunzişul copacilor, copilăria noastră şi un trecut chiar mai îndepărtat intră în iureşul unui dans plin de voie bună... Culorile îşi amestecă scânteierea", în sfârşit, poetul atinge o enstază îndeajuns de înrudită cu intuiţia mistică sau bergsoniană: „...simţim cum ne topim de plăcere până în străfunduri, cum ne transformăm, ne dizolvăm în ceva pentru care nu avem nici nume, nici cuget..."*135, în timp ce gândirea solară numeşte, melodia nocturnă se mulţumeşte să pătrundă şi să dizolve; e ceea ce Tieck nu conteneşte să repete: „Dragostea gândeşte în sonorităţi duioase, întrucât gândurile sunt mult prea îndepărtate". Aceste reverii despre „fuziunea" melodică, pe care le regăsim atât la Jean Paul, cât şi la Brentano *136, sunt destul de înrudite cu concepţia tradiţională chineză *137 despre muzică. Muzica e considerată o unire a contrariilor, îndeosebi a cerului şi a pământului, şi fără a intra de pe-acum în consideraţii aritmologice şi ritmologice *138, putem spune că la vechii chinezi ca la poeţii romantici e resimţită drept fuziune, drept comuniunea macrocosmosului şi microcosmosului. Simbolismul melodiei e aşadar, ca şi cel al culorilor, tema unei regresiuni către aspiraţiile cele mai primitive ale psihismului, dar şi modalitatea de a exorciza şi de a reabilita printr-un soi de

eufemizare constantă însăşi substanţa timpului.

***

Aceste fuziuni melodice, aceste confuzii colorate şi aceste enstaze nocturne nu trebuie totuşi să ne facă a pierde din vedere marea schemă a înghiţirii, a îngurgitării care le inspiră, mare schemă care atrage constant simbolurile coloriforme, melodice şi nocturne către un arhetip al feminităţii, către o radicală antifrază a femeii fatale şi funeste. Vom vedea cum schema înghiţirii, a regresiunii nocturne proiectează întrucâtva marea imagine maternă prin mijlocirea substanţei, a *materiei* primordiale, când marină, când telurică.

Primordiala şi suprema înghiţitoare e desigur marea, aşa cum „încastrarea ihtiomorfă ne lăsa s-o presimţim. E acel *abyssus* feminizat şi matern care pentru numeroase culturi e arhetipul coborârii şi al întoarcerii la izvoarele originare ale fericirii. Să adăugăm cultului marilor divinităţi ihtiomorfe, pe care le-am semnalat în treacăt *139, cultul chilian şi peruvian al balenei „Mama-cocha”, adică „Marea mamă”, cea mai puternică dintre

223

divinităţi, pe care-o regăsim sub forma de „Mama-quilla”, zeiţa femeilor măritate, la vechii incaşi, marea zeiţă luna, soră şi consoartă a soarelui, care va fi asimilată mai târziu cu „Pacha-mama”, pământul-mamă *140. La membrii comunităţii Bambara, Faro, marele zeu al Nigerului, are adeseori formă feminină, trupul său poartă două înotătoare la urechi şi se termină cu o coadă de peşte *141, în tradiţia hindusă are loc o asimilare frecventă a Marii Mame cu un fluviu: cerescul Ganga, rezervor al tuturor apelor terestre. În tradiţia avestică *Ardvî* înseamnă atât „Fluviu”, cât şi „Doamnă”, în Persia, Ardvisura sau Anâhita este „Izvorul apei vii”, în timp ce *Vedele* supranumesc apele *mâtritamah*, „cele mai materne”. Această asimilare reapare în Occident de vreme ce fluviul Don şi-ar trage numele de la zeiţa Tanais. Don şi Danubius sunt, după Przyluski *142, deformări scitice şi celtice ale unui foarte vechi nume al zeiţei-mame analog cu Tanais. Przyluski leagă de această constelaţie etimologică legenda Danaidelor, legendă acvatică şi totodată agrară, care în cadrul eufemizării aminteşte aspectul negativ şi redutabil al feminităţii acvatice: Danaidele îşi măcelăresc soţii şi sunt, sub anumite aspecte, înrudite cu vrăjitoarele apelor combătute de imaginaţia diurnă, în sfârşit, mai e oare nevoie să amintim că în numeroase mitologii naşterea e parcă instaurată de elementul acvatic? Lângă un râu se naşte Mithra, într-un râu renaşte Moise, în Iordan renaşte Hristos, născut pentru prima oară din *pege, sempiterne fons amoris*. Nu scrie oare profetul despre evrei că „provin din izvorul lui Iuda” *143?

Przyluski *144 reduce numele semitice ale marii zeiţe — Astarte în siriană, Athar în

arabă, Ishtar în babiloniană, Tanit în cartagineză — la o formă „Tanais” strâns legată de „Nanai”, care ar fi un vechi nume al apei şi al fluviului deformat mai târziu în „Nana” spre a aduce cu o onomatopee. Ar exista deci o profundă atracţie a onomatopeii ***nana-mama*** asupra numelui propriu al zeiţei. Lefa *145 dă o soluţie uşor diferită acestei asimilări lingvistice a mamei şi a apei: gliful *146 reprezentativ al apei, linie ondulată sau frântă, ar fi universal, iar pronunţarea lui „***m***” ar fi universal legată de acest glif, de unde frecvenţa onomatopeii „nana”, „mama”, legată de numele Marii Zeiţe acvatice: Mâyâ sau Mâhal e mama mitică a lui Buddha, iar zeiţa egipteană Marica, „apa mamă”, „pântecele naturii” veşnic virginal şi veşnic fecund, nu e lipsită de elemente care s-o evoce pe iudeo-creştina Myriam *147. Intrând şi mai adânc în analiza etimologică, Przyluski *148 arată că cele două tipuri de nume ale Marii Zeiţe, Artemis-Ardvî pe de o parte şi Tanai-Danai pe de altă parte, se reduc la o realitate comună prearianã şi presemitică, zeiţa personificând în acelaşi timp pământul fecund şi apele fertilizante, „Pământ mamă şi Venus marină”, Thetis „mamă a douăzeci şi

cinci de fluvii şi a patruzeci de oceanide” fiind legată etimologic de rădăcina „The”, care înseamnă a suge. Jung *149 e şi el frapat de această presiune semantică a marelui arhetip asupra semiologiei limbajului: el subliniază înrudirea dintre ***mater*** şi ***materia***, precum şi etimologia cuvântului grec ***ule***, care la origine înseamnă „lemn”, dar într-un mod mai profund trimite la rădăcina indo-germanică ***su***, care s-ar regăsi în ***uo***: „a uda, a face să plouă” (***uetos***, ploaie). În iraniană ***suth*** ar însemna în acelaşi timp „suc, fruct, şi naştere”, ***sutus*** în latină înseamnă naştere. În babiloniană termenul ***pu*** înseamnă totodată izvor de râu şi vagin, în timp ce ***nagbu***, izvor, se înrudeşte cu ebraicul ***negeba***, femelă *150. În sfârşit, dacă facem apel la etimologia numelor occidentale *151 ale zeiţelor-mame, se constată din nou că în „Melusine”, ca şi în „Mermaid” a englezilor sau în „Merewin” din ***Niebelungen***, feminitatea şi lingvistica apei se denumesc cu un singur cuvânt: „Marfaye”, primordiala. Vedem aşadar că, indiferent de filiaţia şi de sistemul etimologic pe care l-am alege, întâlnim regulat vocabulele apei înrudindu-se cu numele mamei sau al funcţiilor sale şi cu vocabula Marii Zeiţe.

În tradiţia occidentală modernă, ilustrată de doctrina alchimistă, mama Lousine, locuitoarea apelor, e numele propriu al ***aquaster***-ului alchimiştilor *152. Acesta din urmă e principiul acelei „***materia cruda, confusa, grossa, crassa, densa***”. Principiu al sufletului vital care, dintre toate concepţiile lui Paracelsus, ar fi cea „care se apropie cel mai mult de noţiunea de inconştient” *153. Imaginea Mamei Lousine ar fi deci o proiecţie a inconştientului abisal, nediferenţiat şi originar, nuanţat, în doctrina lui Jung, de feminitatea proprie masculinei ***anima***. Acest ***aquaster*** melusinian n-ar fi altceva, în Marea Operă, decât mercurul

alchimiştilor adeseori reprezentat în chip de Hermes bătrân, „legătură a arhetipului lui *anima* şi al înţeleptului antic". După Basile Valentin *154, acest mercur e „oul naturii", mama „tuturor fiinţelor zămislite de negura întunecoasă". Mercurul ar avea o dublă semnificaţie: de argint viu, adică de metal, şi de suflet cosmic. „Opera alchimistă consta mai cu seamă în a despărţi *prima materia*, adică haosul, într-un principiu activ, sufletul, şi un principiu pasiv, trupul, apoi în a le reuni sub întruchiparea personajelor prin *conjunctio* din Nunta Chymică... din această căsătorie lua naştere *Filius sapientiae* sau *philosophorum*, adică mercurul transmutat..." *155. Desigur, Jung confundă pare-se sub acelaşi nume pe Hermes şi pe bătrânul simbol al inconştientului orb *156, şi *anima* feminoidă, şi Hermesul desăvârşit, Trismegistul, odraslă a înţelepciunii despre care vom vorbi mai încolo *157; aici nu vom reţine din interesantul studiu al arhetipologului decât aspectul feminoid al mercurului protoplast, adevărată apă metalică şi primordială. În plus, opera alchimistă are drept misiune esenţială de a valorifica ceea ce e

225

devalorizat, de a face realmente mercurul să parcurgă drumul înapoi de la aspectul său *aquaster* la aspectul său *yliaster*. Sublimarea alchimistă, desăvârşind o filosofie completă a ciclului, ajunge aşadar la o simbolică ascensională care, depăşind premisele involutive asupra cărora zăbovim în aceste capitole, face din alchimie o simbolică completă, funcţionând pe două regimuri ale imaginii *158.

Să revenim deci la *aquaster*-al melusinian. În calitate de zână a apelor, e strâns înrudit cu Morgane, „născută din mare", echivalentul occidental al Afroditei, „ea însăşi în strânsă legătură cu pre asiatica Astarte" *159. Aşa cum cezarii îşi vor lega obârşia de Mama venusiană, numeroase familii franceze, cum ar fi Sassenage, Luzignan, conţii de Toulouse şi Plantageneţii, pretind că descind din Mama Lousine *160. Acest personaj primordial, pe care creştinismul medieval, sprijinindu-se pe *Regimul Diurn* şi pe idealurile transcendenţei, va încerca să-l valorifice negativ, reapare în numeroase legende minimalizat, devalorizat sau pur şi simplu ridiculizat, purtând „labe de gâscă", Mama Gâscă sau Regina Pedauque, ex-*matronae* devenite „*martines*". Biserica nu va izbuti însă niciodată să le discrediteze complet pe „bunele doamne" ale fântânilor, pe zâne. Lourdes şi nenumăratele izvoare închinate Sfintei Fecioare dovedesc această rezistenţă fantastică faţă de presiunile dogmei şi ale istoriei. Vocabulele pe care ortodoxia le atribuie Măriei sunt de altfel foarte apropiate de cele atribuite odinioară Marii Zeiţe lunare şi marine *161. Liturghia o numeşte „luna spirituală", „steaua mării", „regina oceanului", iar Barrow *162 relatează stupefacţia iezuiţilor care au evanghelizat China atunci când şi-au dat seama că aceste vocabule erau tocmai cele pe care

chinezii le aplicau lui Shing-Moo, *Stella maris* chinezească. Alţii *163 au subliniat paralelismul uimitor care există între soţia regală Mâyâ, mama lui Buddha, şi Fecioara Mamă din catolicism, în sfârşit, până şi în folclorul nostru, „şerpoaica” Melusine şi celelalte şerpoaice fantastice (*guivres*, *wivres*, *voivres*), rudele sale apropiate, nu joacă neapărat un rol nefast. Dontenville *164, reluând textele lui Jean d'Atras şi Couldrette, a evidenţiat valorificarea pozitivă a Mamei Lousine, consoarta lui Raimondain, căsătorită în mod foarte catolic. Dacă povestea acestei perechi are un sfârşit nu tocmai fericit, Melusine rămâne în schimb o garanţie a prosperităţii şi fecundităţii. Toponimia ne-a păstrat de altfel numeroase denumiri precum Lusigny, Lesigne, Lezignan, Lesigney, sechelă a unui zel melusinian odinioară foarte răspândit. Această reabilitare a eternului feminin antrenează în mod cu totul firesc o reabilitare a atributelor feminizate secundare: Melusinele au păr lung, Faro, zeitatea seminţiei Bambara, poartă păr lins şi negru „ca firul de păr din coama calului” *165, iar cultul lui Venus

nu numai că e legat, sub domnia lui Ancus Martius, de cel al curtezanei Larentalia şi al preotului lui Quirinus, dar se mai vede şi în ipostaza de protector al părului doamnelor *166.

Dacă se studiază, totuşi, în toată amploarea sa, cultul Marii Mame şi referirea ei filosofică la *materia prima*, se constată că oscilează între un simbolism acvatic şi un simbolism teluric. Dacă Fecioara e *Stella maris*, e denumită într-un vechi imn *167 din veacul al XII-lea şi „*terra non arabilis quae fructum parturit*”. Piganiol *168 observă că, dacă cultul zeiţei Venus e legat la Roma de *gens* Cornelia fidelă ritului înhumării, această valenţă telurică e în continuitatea valenţei acvatice, întrucât zeiţele pământului sunt în Italia ocrotitoare ale marinarilor: „Fortuna e purtătoarea unei cârme, iar Venus, ca şi Afrodita, ocroteşte porturile” *169. Piganiol dă o explicaţie istorică şi tehnologică acestei ciudate ambivalenţe. Mediteraneenii, împinşi spre mare de către indo-europeni, ar fi devenit, din agricultori cum erau la origine, piraţi şi marinari. Sau se mai poate presupune că pe ţărmurile italiene pelasgii au răspândit culte chtoniene, care au fuzionat cu cultele băştinaşe ale zeiţelor marine. E, pe de altă parte, demn de remarcat că acest cult al zeiţelor agricole şi maritime e întâlnit pe coastele Spaniei şi chiar pe litoralul atlantic al Galici *170. Pentru un alt istoric al religiilor *171, ar exista o deosebire sublimă în maternitatea apelor şi cea a pământului. Apele s-ar afla „la începutul şi la sfârşitul evenimentelor cosmice”, în vreme ce pământul ar fi „la originea şi la sfârşitul oricărei vieţi”. „Apele preced orice creaţie şi orice formă, pământul produce forme vii.” Apele ar fi aşadar mama celor vii în timp ce pământul ar fi mama celor vii şi a oamenilor, în ce ne priveşte, fără a ne opri la explicaţii istorico-tehnologice sau la subtila

disociere a lui Eliade, ne vom mulţumi să subliniem izomorfismul complet al simbolurilor şi al iconografiei Mamei supreme, în care virtuţi acvatice şi calităţi terestre se confundă. Abia mai târziu, într-adevăr, în conştiinţa imaginativă „*materia*" primitivă, al cărei simbolism este axat pe profunzimea chtoniană sau abisală a poalei materne, se transformă în Marea Zeiţă ciclică a dramei agricole, iar Demeter se substituie Geei *172.

Iniţial pământul, ca şi apa, e primordiala materie a misterului, cea în care se pătrunde, în care se sapă şi care se diferenţiază pur şi simplu printr-o mai mare rezistenţă opusă pătrunderii *173. Eliade citează numeroase practici telurice care nu sunt nemijlocit agricole, în care pământul e considerat simplu mediu înconjurător general *174. Unele din aceste practici sunt chiar de-a dreptul antiagricole: dravidienii şi altaicii consideră că e un mare păcat să smulgi ierburile, riscând astfel „s-o răneşti pe mamă". Această credinţă în divina maternitate a pământului e desigur una dintre cele mai vechi, în orice

227

caz, o dată consolidată de miturile agrare, e una dintre cele mai statornice *175. Practica născutului pe sol răspândită în China, în Caucaz, la maori, în Africa, în India, în Brazilia, în Paraguay, ca şi la vechii greci şi romani, îngăduie să se afirme universalitatea credinţei în maternitatea pământului *176. Cuplul divin cer-pământ e de altfel un laitmotiv al mitologiei universale. Eliade înşiră pe o pagină întreagă legendele relative la cuplul divin culese din Urali până în Munţii Stâncoşi *177. în toate aceste mituri pământul joacă un rol pasiv, chiar dacă e primordial. El e pântecele „„matern de unde au ieşit oamenii", după cum se exprimă armenii *178. Credinţele alchimiste şi mineralogice universale afirmă deopotrivă că pământul e mama pietrelor preţioase, sânul în care din cristal se coace diamantul. Eliade *179 arată că această credinţă e împărtăşită de şamanul Cherokee şi de băştinaşii din Transvaal, ca şi de Pliniu, Cardan, Bacon sau Rosnel. Alchimia n-ar fi de altfel decât o accelerare tehnică, în Athanor, a acestei lente gestaţii. Numeroase popoare localizează gestaţia copiilor în grote, în crăpături de stânci, precum şi în izvoare. Pământul, ca şi apa, e luat în sens de recipient general. Sentimentul patriotic (mai corect spus: matriotic) n-ar fi decât intuiţia subiectivă a acestui izomorfism matriarhal şi teluric. Patria e aproape întotdeauna reprezentată în chip de femeie: Athena, Roma, Germania, Marianne sau Albion. Numeroase cuvinte desemnând pământul au etimologii care se explică prin intuirea spaţială a recipientului: „loc", „larg", „provincie", sau prin impresii senzoriale primare, „fermă", „ceea ce rămâne", „negru", care confirmă legăturile izomorfe pe care tocmai le studiem *180. Această pasivitate primordială incită la acele reverii „de tihnă" pe care Bachelard s-a priceput atât de bine să le detecteze în imaginaţia telurică a scriitorilor. Henri de Regnier *181, când scrie că femeia „e floarea

înflorită la intrarea vieţilor subterane şi primejdioase... fisuri spre viaţa de dincolo prin care se precipită sufletele", regăseşte intuiţia primordială a *Bibliei*, a *Coranului*, precum şi a legilor lui Manu şi a *Vedei*, pentru care brazda fertilă şi vulva feminină sunt unul şi acelaşi lucru *182. Baudouin deopotrivă descoperă la Hugo ca şi la Verhaeren această unitate a constelaţiei care leagă marea, pământul şi noaptea. Cultul naturii la Hugo şi la romantici n-ar fi altceva decât proiecţia unui complex al întoarcerii la mamă.

Într-adevăr, această mamă primordială, această mare materialitate învăluitoare la care se referă meditaţia alchimistă *183 şi schiţele de raţionalizare legendare ale folclorului popular şi ale mitologiilor, se vede confirmată ca arhetip de către poezie. Romantismul francez *184 marchează deja o netă tendinţă spre mitul femeii izbăvitoare al cărei tip îl constituie Eloa. E rolul pe care-l joacă Antigona lui Ballanche, Rachel a lui Edgar Quinet,

228

e mitul pe care-l reia cu strălucire *La Chute d'un ange* *185, e vasta epopee „religioasă şi umanitară" pe care abatele Constant (alias Eliphas Levi) o închină mamei lui Dumnezeu, în timp ce paginile lui Lacordaire consacrate Mariei Magdalena fac pereche cu *Aurelia*. Romantismul german însă a avut ca nici un alt romantism intuiţia feminităţii binefăcătoare. Toţi scriitorii de dincolo de Rin de la începutul veacului al XIX-lea se clasează, aşa cum spunea Jean-Paul despre Moritz şi despre Novalis, printre „geniile feminine" *186. Toţi se nasc sub semnul faustic al Margaretei. Izomorfismul aproape al tuturor simbolurilor pe care le studiem în aceste capitole îl întâlnim în principalele scrieri ale lui Moritz - mai ales în romanul său *Anton Reiser* -, ale lui Brentano, la Novalis în celebrul său *Heinrich von Ofterdingen* şi în *Rünenberg* de Tieck *187. Pentru Moritz, imaginea mamei e legată de moartea surorii şi totul constituie tema refugiului care se manifestă în vis şi în inconştient: „Insuliţă fericită pe-o mare vijelioasă, ferice de cel ce poate moţăi la adăpost în sânul ei..." *188. La Brentano, arhetipul Sfintei Fecioare e în mod straniu legat de eleşteu şi de tenebre, ca şi de mormântul eroinei Violette. într-o scrisoare către Sophie *189 izomorfismul e întărit prin tema iubitei dispărute şi prin amintirea personală a mamei poetului. Brentano face următoarea destăinuire: cultul Fecioarei e legat în mod magic de propriul său prenume, Clemens, şi de amintirea mamei sale.

Izomorfismul nocturn prezintă însă cea mai mare intensitate şi coerenţă la Novalis şi la Tieck. Chiar de la începutul cărţii sale *Heinrich von Ofterdingen* *190, poetul visează că pătrunde într-o trecătoare îngustă care duce spre o pajişte pe povârnişul unui munte, unde se întredeschide o grotă „de unde ţâşneşte un şuvoi de apă luminoasă ca aurul topit". Pereţii grotei sunt căptuşiţi „cu acest lichid luminos". Poetul îşi înmoaie mâna în bazin şi-şi umezeşte

buzele. E cuprins brusc de irezistibila dorinţă de-a se scălda, se dezbracă şi se vâră în bazin. Are atunci impresia că e învăluit de-o „negură învăpăiată de amurg", că fiecare undă „a adorabilului element se lipea de el ca un sân iubitor". Apa pare alcătuită din trupul unor „fermecătoare copile dizolvate în ea", îmbătat de încântare, poetul înoată cu voluptate între pereţii apropiaţi ai cavernei şi adoarme într-o adevărată beatitudine. Are un vis: se face că o misterioasă floare albastră se metamorfozează în femeie, iar visul se încheie printr-o viziune a mamei sale. Mai departe *191, „mama floare-albastră" va deveni Mathilde, logodnica, regăsită încă o dată în vis, în fundul fluviului, „sub bolta curentului albastru". Analizând acest pasaj, e cu neputinţă să nu remarci izotopismul *apei*, al *nopţii*, al *golului*, al *culorilor*, al *căldurii* şi *feminităţii* *192. Toate aceste imagini gravitează într-un fel de dinamică îndeajuns de incestuoasă în jurul schemei pătrunderii vii;

229

arhetipul apei materne fiind inseparabil de schemele înghiţirii sexuale sau digestive.

La Tieck, în *Rünenberg*, descoperim un text foarte înrudit cu acest început de roman novalisian *193. Şi aici izomorfismul e foarte accentuat şi rezumă această constelaţie care inversează, eufemizându-le, valorile feminine. Simbolurile *grotei*, *despicăturii* de stâncă, *culorilor*, *părului*, *muzicii* sunt legate de cel al *femeii care se dezbracă*. Suntem însă nevoiţi să citǎm pasajul în întregime, într-atât de important e fiecare cuvânt în ceea ce priveşte constituirea izomorfismului pe care-l studiem: „...îşi luă de pe cap o pânză aurie, şi-un păr negru şi lung îşi desfăşură bogăţia buclelor sale până mai jos de şolduri, apoi îşi desfăcu bluza... goală, în sfârşit, începu să umble prin cameră, părul ei greu şi fluid alcătuind în juru-i o cernită mare unduioasă... după câteva clipe scoase dintr-un scrin preţios şi auriu o placă strălucind de nestemate incrustate, rubine, diamante şi alte pietre... licăriri cu reflexe albăstrii şi verzui... în sânul tânărului se căscase un hău de forme şi armonii, de nostalgie şi voluptate, melodii melancolice şi zglobii îi străbăteau sufletul, mişcat până-n străfunduri..." Nu se poate dori un izomorfism mai complet, iar Tieck ne comunică în mod plenar ambiguitatea valorilor conţinute de simbolurile feminoide care, în pofida seducţiei pe care-o degajă, păstrează întotdeauna un gust amar al păcatului. Cu toate acestea, în ciuda acestei şovăieli morale moştenite de la *Regimul Diurn*, toate imaginile pământului şi ale apei contribuie la modelarea unei ambianţe de voluptate şi fericire care constituie o reabilitare a feminităţii.

Eternul feminin şi sentimentul naturii merg mână-n mână în literatură. Nu e greu să demonstrăm acest lucru în opera lui E. Poe, în care „apa superlativă" *194, adevărată *aquaster* poetic, ne trimite cu gândul la obsesia mamei muribunde. Evident că imaginaţia lui Poe, am mai spus-o *195, e profund morbidă, şocată de moartea mamei, totuşi în lugubra şi

mohorâta desfătare acvatică dibuim marea temă reconfortantă a apei materne. Până într-atât încât analista *196 operei poetului american poate stărui, cu deplină îndreptăţire, asupra virtuţii eufemizante a reveriei acvatice: „Marea este... acea creatură adăpost, acea creatură doică... elementul legănător”. Şi asta explică atât imaginile lui Novalis, cât şi „nacelele” lui Lamartine. Poetul *Lacului* scrie în *Confidenţele* sale: „Apa ne poartă, apa ne leagănă , apa ne adoarme, apa ne-o „restituie pe mama...” *197, într-atât e de adevărat că imaginaţia acvatică parvine întotdeauna să-şi exorcizeze spaimele şi să transforme orice amărăciune heracliteană în cântec de leagăn şi în odihnă.

Doar la suprarealişti însă, aceşti romantici exacerbaţi, lumea apei va fi totodată „în multe privinţe obiectul unei speranţe fundamentale” *198.

230

Alquie notează cu multă fineţe că această apă poetică nu e deloc legată de purificare, „e mai degrabă legată de fluiditatea dorinţei, şi opune lumii unei materii solide, ale cărei obiecte se pot construi în chip de maşini, o lume înrudită cu copilăria noastră, în care nu domnesc defel coercitivele legi ale raţiunii” *199. Filosoful suprarealismului enumera multiplele metafore acvatice care străbat opera lui Andre Breton: fântâni, nacele, râuri, corăbii, ploaie, lacrimi, oglinda apei, cascade, întreaga imagistică a apelor e reabilitată de poet, supusă arhetipului suprem, simbolului *femeii* *200. Căci femeia, „ia, pe tabela de valori suprarealiste, locul lui Dumnezeu”, iar textele „în care se exprimă această adoraţie copleşitoare sunt nenumărate” *201, şi putem cita un lung episod din *Le Paysan de Paris*, în care Aragon redescoperă fervoarea lui Novalis, femeia fiind înainte de orice lumina nocturnă, şi în care întâlnim deopotrivă însăşi expresia lui Novalis referitoare la baia de feminitate: „Femeie nelimitată, în care mă scald pe de-a-ntregul...”; imensitatea feminină fiind însoţită de fenomenul normal şi izomorf al guulliverizării atât de drag lui Baudelaire: „Munţilor, nu veţi fi nicicând altceva decât depărtarea acestei femei... iată, nu mai sunt decât o picătură de ploaie pe pielea ei…În sfârşit, poezia suprarealistă, adâncind până la capăt arhetipul, regăseşte marea schemă a înghiţirii: fluidităţile acelui *modern style* al lui Gaudi sau fascinaţia lui Dali în faţa a tot ceea ce e „moale”, în opoziţie cu ceea ce e „dur”, definesc această „frumuseţe comestibilă”, temelie a esteticii lui Dali *202.

Dacă, în încheiere, trecem fără sfială la psihopatologie, constatăm: constelaţia maternă colorată şi acvatică, orientată de schema coborârii, joacă acelaşi rol calmant ca şi în poezie. Schizofrenicul obsedat de iluminaţie porneşte pe calea vindecării pe măsură ce se realizează simbolic o întoarcere în pântecele matern, iar poezia psihozei o întâlneşte atunci pe cea a romantismului novalisian şi a suprarealismului într-o viziune în care pântecele matern,

feminitatea, apa şi culorile se amestecă inextricabil: „...simţeam cum mă afund într-o pace minunată. Totul era verde în camera mea. Mă credeam într-o baltă, ceea ce pentru mine era totuna cu a fi în trupul mamei... mă aflam în rai, la sânul matern". Această „situare în verde" fiind de altfel legată de marele arhetip al alimentului primordial pe care-l vom studia mai târziu *203.

În toate epocile aşadar şi în toate culturile, oamenii şi-au imaginat o *Mare Mamă*, o femeie maternă spre care regresează dorinţele umanităţii. Marea Mamă e desigur entitatea religioasă şi psihologică cea mai universală, şi Przyluski poate să scrie: „Aditi e originea şi suma tuturor zeilor care sunt în ea". Astarte, Lsis, Dea Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Afrodita, Cibele, Rhea, Geea, Demeter, Myriam, Chalchiuhtlicue

231

sau Shing Moo îi sunt nenumăratele denumiri care uneori ne trimit cu gândul la atribute telurice, alteori la epitete acvatice, dar sunt întotdeauna simbolurile unei întoarceri sau unui regret. Putem deci constata în concluzie perfectul izomorfism, în inversarea valorilor diurne, al tuturor simbolurilor zămislite de schema coborârii. Muşcatul se eufemizează în înghiţire, căderea se estompează în coborâre mai mult sau mai puţini voluptuoasă, uriaşul solar se vede redus în mod meschin la rolul de degeţel, pasărea şi zborul sunt înlocuiţi de peşte şi de încastrare. Ameninţarea tenebrelor se inversează într-o noapte binefăcătoare, în timp ce culorile şi vopselele se substituie luminii pure, iar zgomotul, domesticit de Orfeu *204, eroul nocturn, se transformă în melodie şi înlocuieşte prin inexprimabil caracterul distinct al vorbirii şi ai cuvintelor, în sfârşit, substanţele imaterialei şi baptismale, eterul luminos, sunt înlocuite în această constelaţie de materiile care se pot săpa. Elanul activ chema piscurile, coborârea glorifică gravitaţia şi reclamă scobirea sau cufundarea în apa şi în pământul femelă. Femeia - acvatică sau terestră - nocturnă, cu podoabe multicolore reabilitează trupul şi întregul său cortegiu alcătuit din păr, văluri şi oglinzi,-. Dar inversarea valorilor diurne, care erau valori ale etalării, ale separării, ale îmbucătăţirii analitice, implică drept corolar simbolic valorificarea imaginilor securităţii închise, ale intimităţii. Deja încastrarea ihtiologică şi cuibărirea maternă ne îngăduiau să presimţim această simbolică a intimităţii pe care-o vom studia acum.

II. SIMBOLURILE INTIMITĂŢII

Complexul întoarcerii la mamă vine să inverseze şi să supradetermine valorificarea morţii înseşi şi a mormântului. O vastă lucrare ar putea fi consacrată riturilor de înhumare şi

reveriilor de odihnă şi intimitate care le structurează. Chiar populaţiile, care folosesc de altfel incinerarea, practică înhumarea rituală a copiilor. „Terra clauditur infans", scrie Juvenal *205, şi legile lui Mânu interzic incinerarea copiilor. Numeroase societăţi asimilează regatul morţilor cu cel de unde vin copiii, cum ar fi Chicomoztoc, „locul celor şapte grote", din vechiul Mexic *206. „Viaţa nu e altceva decât desprinderea din măruntaiele pământului, moartea se reduce la o întoarcere acasă... dorinţa atât de frecventă de-a fi îngropat în pământul patriei nu e decât forma profană a autohtonismului mistic, a nevoii de întoarcere în propria casă", scrie Eliade *207, marcând astfel, în cadrul simbolismului intimităţii, izomorfismul întoarcerii, al morţii şi al locuinţei. Vedele precum şi numeroase inscripţii sepulcrale latine confirmă această eufemizare a acelui „din ţărână te-ai ivit" *208.

232

Drept corolar al acestor ritualuri de înhumare a morţilor şi confirmare a concepţiei antifrazice despre moarte, avem înhumarea terapeutică a bolnavilor, în numeroase culturi, în Scandinavia de pildă, bolnavul sau muribundul e reînviorat prin înhumare sau prin simpla trecere printr-o gaură de stâncă *209, în sfârşit, multe popoare înhumează morţii în poziţia ghemuită a fătului, marcând astfel cu claritate voinţa lor de-a vedea în moarte o inversare a groazei resimţite în mod firesc şi un simbol al repaosului primordial. Această imagine a parcurgerii vieţii în sens invers şi a asimilării morţii cu o a doua copilărie poate fi întâlnită nu numai în expresia populară „a da în mintea copiilor", dar am putut constata că e concepţia frecventă a copiilor între patru şi şapte ani, care reinventează mitul din Politica *210 şi care cred că, începând de la o anumită vârstă foarte înaintată, bătrânii redevin progresiv copii *211.

Tocmai această inversare a sensului firesc al morţii e cea care îngăduie izomorfismul „mormânt-leagăn", izomorfism având drept termen intermediar leagănul chtonian. Pământul devine leagăn magic şi binefăcător pentru că e locul odihnei de pe urmă. Istoricul religiilor *212 semnalează fără nici o dificultate Ia popoarele cele mai primitive, australieni, altaici, ca şi la incaşii civilizaţi, practica frecventă de-a culca sugarul direct pe pământ. Practica leagănului teluric de care sunt legate ritualurile abandonării noului-născut pe elementul primordial, apă sau pământ. Se pare că în toate folclorurile această abandonare supradetermină si naşterea miraculoasă a eroului sau a sfântului conceput de-o fecioară mitică. Abandonarea e un fel de dublare a maternităţii şi parcă o închinare a sa Marii Mame elementare. Zeus, Poseidon, Dionysos, Attis au împărtăşit aceeaşi soartă cu Perseu, Ion, Atlante, Amfion, cu Oedip ca şi cu Romulus şi Remus, cu Wăinâmoinen ca si cu Massi, acel Moise al maorilor *213. Cât despre Moise al evreilor, leagănul arcă, cufăr sau barcă totodată îl plasează absolut firesc în acea încastrare în care dedublarea nu cedează decât în faţa

obsesiei repaosului care conferă nemurirea. Pentru analistul repaosului şi al reveriilor sale *214, pântecele matern, mormântul ca şi sarcofagul sunt însufleţite de aceleaşi imagini: cea a hibernării germenilor si a somnului crisalidei. E într-adevăr vorba de un „Iona al morţii", şi încastrarea mormintelor corespunde încastrării germenilor. Edgar Poe, întărind prin cele trei coşciuge proteguirea mumiei deja înfăşurate în bentiţe, nu face decât să regăsească intuiţia rituală a vechilor egipteni, care sporeau garanţiile de repaos şi de intimitate a rămăşiţelor pământeşti: giulgiu, bentiţe, măşti mortuare, vase cu capac emblematic pentru viscere, îmbinare de sarcofage antropoide, de încăperi şi de apartamente funerare. Ce să mai spunem despre chinezi care astupau cele şapte orificii ale cadavrului *215?

233

Mumia, ca şi crisalida, e în acelaşi timp mormânt şi leagăn al făgăduielilor de supravieţuire. Chiar cuvântul nostru cimitir *216 ne-o semnalează prin etimologia sa, kolmeterion având înţelesul de cameră nupţială *217. Pare-se că inversiunea eufemizantă acţionează chiar în mormânt: ritualul mortuar e antifraza morţii. Toate imaginile „insectoide", remarcă Bachelard, urmăresc acelaşi scop ca şi structurile: de a sugera securitatea unei făpturi închise, a „unei făpturi cu gingăşie tăinuită şi înfăşată", a unei făpturi „redate profunzimii tainei sale" *218. La rădăcina oricărei voinţe de a conserva cadavrul se află o claustrofilie profundă.

/Mormântul, locul înhumării, e legat de constelaţia chtonico-lunară a j Regimului Nocturn al imaginaţiei, în timp ce ritualurile uraniene şi solare recomandă incinerarea *219, în practicile înhumării, şi chiar în cele ale dublei J înhumări, se manifestă intenţia de a conserva la maximum rămăşiţele ; pământeşti, un anumit respect faţă de elementul carnal sau de relicva osoasă, respect ignorat complet de catharismul uranian si de spiritualismul solar care, aşa cum am văzut, se mulţumesc cu trofeul cranian. Diferenţa dintre riturile funerare implică, aşa cum a arătat Piganiol *220, o profundă diferenţă culturală. Cananeenii, de pildă, practicau un rit chtonian al înhumării si au fost persecutaţi de israeliţii nomazi, iconoclaşti ai crâncenului monoteism uranian. Tot astfel arta statuară egipteană, indiană şi mexicană e strâns legată de complexul naşterii şi de riturile reinvoluţiei foetale, în timp ce arta statuară greacă, după opinia lui Rank *221, urmăreşte un proiect de emancipare şi de verticalizare a formelor având semnificaţia unui efort cultural de eliberare faţă de mamă, de materialitate, de aspiraţie la odihnă. Ritul înhumării, practicat de civilizaţiile agricole şi mai ales în bazinul mediteranean, e legat de credinţa într-o supravieţuire larvară, de două ori închisă în imobilitatea cadavrului şi liniştea mormântului, motiv pentru care se acordă îngrijire cadavrului, e înconjurat cu alimente şi ofrande, fiind înhumat adeseori chiar în casa celor vii *222. Izomorfismul acestor simboluri ale repaosului şi intimităţii funerare e concretizat în zeii Lari, divinităţi familiare,

încarnare a Manilor, locuind în casa celor vii şi cerându-şi partea zilnică de alimente şi de îngrijiri.

Această eufemizare a mormântului şi asimilarea valorilor mortuare cu odihna si intimitatea o întâlnim în folclor şi în poezie, în folclor, intimitatea" camerelor secrete le ascunde pe frumoasele adormite din basmele noastre *223. Modelul exemplar al acestor fete care dorm ascunse e Frumoasa din pădurea adormită, în versiunea scandinavă a Nibelungilor, Brunhilda, tânăra Walkirie, doarme îmbrăcată într-o platoşă, în fundul unui castel solitar.

234

Simboluri claustromorfe în care nu e greu de recunoscut o eufemizare a mormântului, în ceea ce priveşte somnul, nu e decât făgăduiala trezirii pe care va veni s-o săvârşească în miracolul intimităţii nupţiale Sigur sau Făt-Frumos. Acelaşi mit îl regăsim la fraţii Grimm, în Lădita zburătoare de Andersen, precum şi în basmul oriental Povestea calului fermecat. Psihanalistul care vede în imaginea acestor fete care dorm simbolul amintirii ce moţăie cuibărit în străfundul inconştientului regăseşte aci un simbolism îndrăgit de Caras *224. Dar aceste legende ale frumoasei adormite nu sunt oare mai simplu rezultatul progresului popular al eufemismului, o supravieţuire a miturilor chtoniene care au pierdut treptat orice aluzie funerară? Pentru poeţi, dimpotrivă, moartea este explicit valorificată, după cum am văzut *225, o dată cu asfinţitul şi cu noaptea. De unde şi delectarea morbidă încâlcită adeseori în poezie, în uşoara necrofilie baudelairiană ca şi în cultul lui Lamartine pentru toamnă, în predilecţia romantică pentru „tărâmul de dincolo de mormânt", şi în sfârşit în atracţia exercitată de moarte şi de sinucidere asupra lui Goethe, Novalis sau Nodier *226. La Moritz, citat de Beguin, vedem limpede moartea inversându-se, devenind blânda trezire din coşmarul care ar fi viaţa de pe pământ: „într-atât lucrurile de pe această lume ne rămân confuze: e cu neputinţă să fie adevărata stare de veghe..." Mănăstirea, mormântul, „liniştea morţii" constituie obsesii în povestirile Anton Reiser, cât şi în Hartknopf *227. Pentru G. H. von Schubert *228 moartea e un fel de auroră, iar pacea mormântului o „preafericită anihilare", sufletul fiind în moarte şi în somn „ca la sânul matern". Pentru Novalis, moartea dramatică a micuţei sale logodnice e cea care îi dezvăluie schema inversării: „Cenuşa trandafirilor tereştri e pământul de baştină al trandafirilor cereşti, iar luceafărul nostru de seară - luceafărul de dimineaţă pentru cei de la antipozi" *229, în sfârşit, Brentano rezumă marele izojgojfisrnjd morţii si al intimităţii materne când scrie: „Mamă, păstrează-ţi copilul la căldură, lurnea e prea inconsistentă şi prea rece, aşează-l încetişor pe braţul tău, cât mai aproape de pragul inimii tale..." *230 La romanticii francezi am putea deopotrivă găsi frecvente izomorfisme ale mormântului, ale iubitei şi ale fericirilor intimităţii. De pildă, pentru Antigona lui Ballanche

mormântul e camera nupţială: „Moartea e aşadar suprema iniţiere în viaţa nemuritoare, scrie Cellier; de aceea moartea Antigonei e senină ca o ceremonie nupţială" *231. Opera lui Hugo e înţesată de imagini de morminte, de claustrare şi de retrageri la mănăstiri, asociate cu tema intimităţii: în La Conscience cavoul e refugiu, în Leş Miserables o mănăstire de femei claustrate serveşte drept loc de azil. Cu toate acestea, la Hugo, motivul cavoului e valorificat cu şovăială, întrucât acesta e temut şi totodată dorit *232. Baudouin *233 leagă de acest complex echivoc al claustrării, la marele poet, tema insularităţii.

235

Insularitatea ar fi un fel de „Iona" geografic; pentru anumiţi psihanalişti această engramă a insulei ar fi de-ajuns spre a despărţi psihologic Irlanda-catolică de „continentul" englez si protestant, întrucât insula este „imaginea mitică a femeii, a fecioarei, a mamei" *234. Hugo ar fi ontogenetic marcat de şederea în insule: Corsica în copilărie, insula Elba, în sfârşit, insula exilului său, unde în mod ciudat poetul pare a sta de bunăvoie. Această vocaţie a exilului insular n-ar fi decât un „complex de retragere" sinonim cu întoarcerea la mamă *235. De unde marea valoare atribuită de autorul volumului Châtiments insulei Sfânta Elena, insula exilului şi a morţii.

Această predilecţie pentru moarte, această admiraţie romantică faţă de sinucidere, faţă de ruine, de cavou şi de intimitatea mormântului se apropie de valorificările pozitive ale nopţii şi desăvârşeşte inversarea Regimului Diurn într-o veritabilă şi multiplă antifrază a destinului de muritor. Am putea considera, extrapolând concluziile excelentului studiu Deuil, necrophilie et sadisme *236 de M. Bonaparte, că există o continuitate între necrofilia manifestată a unui Bertrand şi a unui Ardisson, necrofilia inhibată sau sublimată a unui E. Poe, magistral studiată de M. Bonaparte *237, şi reabilitările mai mult sau mai puţin explicite ale morţii, ale nopţii şi ale timpului aşa cum le exprimă întreaga poezie romantică. La toţi, în pofida câtorva cutremurături de groază sacră, moştenire a Regimului Diurn, moartea se eufemizează până la antifrază prin intermediul nenumăratelor imagini ale intimităţii.

Aceşti doi poli psihici, aceste două pietre de hotar fatale ale reprezentării, mormântul şi pântecele matern, ne invită la un studiu sistematic al recipientelor. Jung *238 a jalonat traseul etimologic care, în limbile indo-europene, merge de la scobitură până la cupă. Cuvântul grecesc kusthos înseamnă cavitate, poală, în timp ce keuthos înseamnă sânul pământului, pe când cuvântul armenesc kust şi cel vedic kostha se traduc prin „partea de jos a pântecelui". De această rădăcină sunt legate kutos, boltă, cintru, kutis, casetă, şi în sfârşit kuathos, pahar, caliciu. Jung interpretează, în fine, cu îndrăzneală cuvântul kurios, stăpânul, căruia ar trebui să i se atribuie înţelesul de comoară smulsă cavernei. Scobitura, după cum admite fundamental

psihanaliza, e înainte de toate organul feminin *239. Orice cavitate e sexualmente determinată, şi nici cavitatea urechii nu scapă acestei reguli a reprezentării *240. Psihanalistul are aşadar perfectă dreptate când arată că există un traseu continuu de la poală la cupă. Unul dintre primele jaloane ale acestui traseu semantic e constituit de ansamblul cavernă-casa, locuinţă si, totodată, recipient, adăpost si totodată hambar, strâns legat de mormântul matern, fie că mormântul se reduce la o cavernă ca la vechii evrei sau la Cro-Magnon, fie că e clădit în forma unei locuinţe, a unei necropole, ca în Egipt sau în Mexic.

236

Evident, conştiinţa trebuie mai întâi să facă efort pentru a exorciza şi a inversa tenebrele, zgomotul şi farmecele ce par a fi atributele primare ale cavernei. Şi orice imagine a cavernei are o anumită încărcătură ambivalenţă, în orice „grotă de uimită încântare" dăinuie câte ceva din „grota de spaima" *241. E necesară voinţa romantică de voinţa romantică de inversare pentru a se ajunge la considerarea grotei drept un refugiu, drept un simbol al paradisului iniţial *242. Această voinţă de inversare a sensului obişnuit al grotei s-ar datora unor influenţe ontogenetice şi filogenetice în acelaşi timp: traumatismul naşterii l-ar îmboldi spontan pe primitiv să fugă de lumea riscului redutabil şi dușmănos spre a se refugia în înlocuitorul cavernos al pântecelui matern *243. Astfel încât un artist intuitiv *244 poate simţi în mod firesc o corelaţie între „jilava şi întunecoasa" cavernă şi lumea „intra-uterină". între grotă şi casă ar exista aceeaşi diferenţă de grad ca între mama marină şi mama telurică: grota ar fi mai cosmică şi mai total simbolică decât casa. Grota e considerată de către folclor drept matrice; universală şi se înrudeşte cu marile simbolizării ale maturizării şi intimităţii, ca oul, crisalida şi mormântul *245. Biserica creştină, după exemplul cultelor iniţiatice ale lui Attis şi Mithra, a ştiut admirabil să asimileze puterea simbolică a grotei, a criptei şi a boltii. Templul creştin e în acelaşi timp mormânt-catacombă sau simplu lăcaş de păstrare a moaştelor, tabernacol păstrător al sfintelor taine, dar şi matrice, poală în care se rezămisleşte Dumnezeu. Numeroase biserici, precum si numeroase temple ale cultelor ezoterice din antichitatea păgână, sunt înălţate lângă sau deasupra cavernelor sau a faliilor: Sân Clemente la Roma ca şi Lourdes preiau tradiţia de la Delfi, Hieropolis şi Kos *246. Caverna e deci cavitatea geografică perfectă, cavitatea arhetip, „lume închisă în care acţionează însăşi materia crespusculară" *247, adică loc magic în care tenebrele se pot revalorifica în chip de noapte.

Nu există decât o diferenţă de nuanţă între grotă şi locuinţă intima, ultima nefiind adeseori decât o cavernă transpusă. Prin beci într-adevăr, scobitura fundamentală, se implantează fizic orice locuinţă, chiar cea care materialmente n-are fundaţii *248. Claudel a scos în evidenţă izomorfismul care leagă pântecele matern, mormântul, cavitatea în general şi locuinţa închisă

prin acoperişul ei, regăsind astfel intuiţia poetică atât a lui Dumas, cât şi a lui Poe *249. Etnografia vine o dată mai mult să confirme psihologia: coliba chinezească, ca si grota preistorică, în care soţia domneşte în comunicare directă cu solul familial, este o matrice, „căminul însuşi trece drept femelă în care se aprinde focul, acest mascul" *250.

237

Această feminizare a casei, ca şi a patriei, se traduce prin genul gramatical feminin în limbile indo-europene - domus şi patria în latină, e oikia în limba greacă. Neutrele das Haus şi dos Vaterland nu sunt decât diluări accidentale, degrabă compensate prin die Huite şi die Heimat. Psihanaliza *251, mai mult ca oricare alta, a fost sensibilă la acest semantism feminoid al locuinţei şi la antropomorfismul care rezultă de aici; camere, colibe, palate, temple şi capele sunt feminizate, în Franţa, caracterul feminin al capelei e categoric, adeseori ea e „Notre-Dame", aproape întotdeauna e închinată, măcar parţial, Fecioarei mame.

Casa constituie aşadar între microcosmosul trupului omenesc şi cosmos, un microcosmos secundar, un termen de legătură a cărui configuraţie iconografică e tocmai de aceea foarte importantă în diagnosticul psihologic şi psihosocial *252. Se poate afirma: „Spune-mi cum e casa pe care ţi-o închipui, ca să-ţi spun cine eşti". Iar confidenţele cu privire la locuinţă se fac mai uşor decât cele privitoare la trup sau la un element în mod obiectiv personal. Poeţii, psihanaliştii, tradiţia catolică şi înţelepciunea dogonilor se unesc în a recunoaşte în simbolismul casei un dublu microcosmic atât al trupului material, cât şi al corpus-ului mintal *253. Camerele casei funcţionează ca organe, constată Baudouin *254, iar copilul recunoaşte spontan în ferestre ochii casei si presimte existenţa măruntaielor în chip de beci şi coridoare. Rilke *255 are impresia că înaintează pe scări „ca sângele în vine", şi-am notat deja valorificările negative ale infernului intestinal şi anatomic. Labirintul e adeseori temă de-coşmar, dar casa e labirint liniştitor îndrăgit în ciuda uşoarei spaime ce mai poate dăinui în misterul ei. Atât beciul ventral, cât şi podul cervical au tocmai semnificaţia acestui antropomorfism microcosmic. însăşi distribuirea încăperilor apartamentului sau colibei: ungherul în care se doarme, încăperea în care se pregăteşte mâncarea, sufrageria, dormitorul, salonul, pivniţa, hambarul, podul, toate aceste elemente organice reclamă mai degrabă echivalente anatomice decât reverii arhitecturale. Casa în totalitatea ei e mai mult decât „locul unde se trăieşte", e o făptură vie. Casa e un dublu, o supradeterminare a personalităţii celui ce locuieşte în ea. Balzac ştie prea bine acest lucru când îşi începe romanele prin descrierea amănunţită a casei Grandet, a celei din Chat qui pelote sau a pensiunii Vauquer. Atmosfera psihologică nu e determinată decât în al doilea rând de aromele grădinii, de orizonturile peisajului. Mirosurile casei sunt cele care constituie coenestezia intimităţii: mirosuri de

bucătărie, parfumuri de alcov, duhoarea coridoarelor, miresme de smirnă sau de levănţică ale şifonierelor materne.

238

Intimitatea acestui microcosmos se va dubla şi se va supradetermina parcă la nesfârşit. Dublet al corpului, se va afla izomorfă cu nişa, cu cochilia, cu blana, şi în cele din urmă cu poala mamei *256, în ea se va opera însă mai ales dedublarea lui „Iona": avem nevoie de-o casă mică în cea mare „pentru a regăsi securitatea primară a vieţii fără probleme" *257, acesta e rolul micii încăperi întunecoase, al Sfintei Sfintelor, ca şi al camerei tainice şi ultime. Oratoriul joacă si el acest rol: chinezii şi indienii dau sfatul, pentru a practica involuţia, de-a te plasa într-o încăpere retrasă în fundul locuinţei, „întunecoasă si ascunsă ca sânul unei mame". Broaştele si cheile întăresc şi mai mult caracterul intim şi tainic al acestor locuinţe superlative. Acesta e într-adevăr sensul „Palatului de cristal" din basmele noastre, a cărui limpezire acvatică lasă să i se bănuiască adâncimea, constituind totodată un obstacol mineral şi de netrecut, ferind cu străşnicie cufărul magic sau comoara, nucleu al acestei intimităţi profunde.

Casa aşadar, fie ea templu, palat sau colibă, e întotdeauna imaginea intimităţii odihnitoare. Şi cuvântul „locuinţă" se dublează, ca în panişade sau la Sfânta Therese *258, cu sensul de oprire, de repaos, de „sediu" definitiv în iluminarea interioară. Acesta e rolul mai mult sau mai puţin explicit jucat de cocioaba „bunilor sălbatici" ai preromantismului, de coliba din cântecele perioadei cunoscute sub numele de la belle epoque259, precum şi de castelul îndrăgit de Kafka. Evident, această interioritate e obiectiv dublată de exterioritatea zidului şi a gardului, întrucât casa e, între altele, un „univers împotriva", caracter prin care poate suscita reverii diurne *260. Un psiholog a reperat foarte bine dubla folosinţă ce poate fi dată unei „clădiri locuibile": „Casa e o construcţie..., dar e şi o locuinţă, un cămin. Există două orientări simbolice cu putinţă: pentru unii casa trebuie construită înainte de-a deveni întâmplător un cămin; pentru alţii - şi sunt cei care ne interesează în aceste capitole - casa reprezintă la obârşie un cămin... aceştia nu descompun în factori raţionali si în factori sentimentali... cocioaba le stă mult mai la inimă decât zgârie-norul..." *261. Şi tocmai în acest din urmă fel de imaginaţie îşi dobândeşte casa sensul ei cel mai profund: miezul migdalei e mai important aici decât coaja. De asemenea, semnificaţia casei ca „edificiu în sine" *262 invocând imaginea „pietrei fundamentale" şi parabola evanghelică a celor două case nu e, după părerea noastră, decât un incident secundar al simbolismului fundamental al intimităţii.

Reţinem aci, o dată mai mult, inconvenientul pe care-l prezintă clasificarea simbolurilor mai degrabă în jurul unor obiecte decât al unor trasee psihologice, adică al unor scheme şi gesturi. Lumea obiectivităţii e polivalentă pentru proiecţia imaginară, doar traseul psihologic e

simplificator.

239

Baudouin nu reuşeşte să descrie un simbolism net al locuinţei, deoarece în două pagini trece pe nesimţite de la arhetipurile interiorităţii la cele ale „ascensiunii morale" simbolizate de etaje. Or, ascensiunea sub toate formele ei, scări, ascensoare, clopotniţe sau zigurate, aparţin, aşa cum am văzut, unei constelaţii arhetipale cu totul diferite de locuinţă. Clopotniţa e întotdeauna despărţită psihologic de biserică, imaginată în chip de naos. Scările casei coboară întotdeauna, si a urca în pod sau în camerele de la etaj înseamnă tot a coborî în inima misterului, a unui mister desigur de altă calitate decât cel al pivniţei, dar la fel de nuanţat de izolare, de regresiune, de intimitate: „întâi se consumă resentimentul absolut, resentimentul fără martori..." *263. Podul în ciuda altitudinii sale, e muzeu al strămoşilor şi loc al întoarcerii la fel de enigmatic ca şi pivniţa. Aşadar, „din pivniţă până-n pod" *264, tot schemele coborârii", "săpării, involuţiei şi arhetipurile intimităţii domină imaginile casei. Casa, pentru reverie, nu e niciodată zidărie, faţadă sau acoperiş, cu atât mai puţin building; ea rămâne locuinţă, şi doar pentru estetica arhitecturală se perverteşte ea în aliniere de pereţi şi în turn Babei, însemnătatea rnicrocosmică acordată locuinţei indică deja primatul acordat în constelaţia intimităţii imaginilor spaţiului fericit, centrului paradiziac. Nu vom stărui asupra faimoaselor teze ale lui Rank conform cărora tema spaţiului paradisiac ar fi performată de schematismul acelui farniente intra-uterin. Să amintim că istoria religiilor *265 insistă asupra blândei coalescenţe a omului şi a mediului său înconjurător; mai mult, genitrix e izomorf cu loc sfânt. „Peisajul natural şi statueta feminină sunt două aspecte echivalente ale belşugului şi fecundităţii" *266. Şi de altfel aşezarea, locuinţa se leagă pozitiv într-o dialectică sintetică cu mediul geografic înconjurător. Cabana cheamă muntele, iar terasa locuinţei tropicale bordj reclamă soarele arzător. Zeiţa pretinde un loc sacru. Şi mobilierul acestui loc sfânt primitiv, în afară de-un izvor sau de-o întindere de apă, e alcătuit dintr-un pom sacru, un stâlp sau dublul său, betyl-ul, australianul churinga, a cărui verticalitate conferă fecunditate, prin accentul său masculin, virtuţilor propriu-zis paradisiace, locul sfânt, microcosmos sacru şi complet, precum Graal-ul, pe care-l vom studia la sfârşitul acestui capitol, se completează prin spadă, cuprinde într-adevăr la rândul lui simboluri falice şi masculine: munte, copac înalt, menhir, clopotniţă etc... Dintre cele trei elemente ale locului sunt -apă, copac şi piatră ridicată - numai ultimele două se pretează la individualizare, si Przyiuski încearcă să arate cum statuia sacră derivă din stela de piatra sau din stâlpul de lemn *267. Nu vom lua în considerare aici decât infrastructura edenică şi rankiană a locului sfânt, care e înainte de toate refugiu, receptacul geografic. E un centru care se poate foarte bine situa pe-un munte, dar care în esenţa sa

comportă întotdeauna o grotă, o boltă, o peşteră.

240

Templum-ul *268, înainte de-a fi simbolic decupat din cerul augural, e dreptunghi, incinta magică pe care plugul a trasat-o şi a săpat-o în pământ. Dacă noţiunea de centru integrează rapid elemente masculine, e important să-i subliniem infrastructurile obstetricale şi ginecologice: centrul e buricul, omphalos-ul lumii. Până şi munţii sacri au dreptul, ca Gerizim şi atât de bine denumitul Tabor, la epitetul de „buric al pământului". Raiul semiţilor, ca mai târziu Ierusalimul sau Golgota, erau şi ele burice mistice ale lumii *269. Tocmai pentru aceste motive uterine, faptul că e închis sacralizează în primul rând un loc: insule cu simbolism amniotic, sau o pădure al cărei orizont se închide de la sine. Pădurea e un centru de intimitate aşa cum poate fi casa, grota sau catedrala. Peisajul închis al pădurii e constitutiv locului sacru. Orice loc sacru începe cu „pădurea sacră" *270. Locul sacru e realmente o cosmicizare mai cuprinzătoare de microcosmosul locuinţei, a arhetipului intimităţii feminoide. Mandala tantrică, joc de figuri închise circulare şi pătrate în interiorul cărora tronează imaginile divinităţilor, pare să constituie un rezumat al locului pe treptele semiologiei. E simbolul la puterea a doua, spaţiul sacru de buzunar, dacă se poate spune aşa, şi care îmbină aspectul labirintic cu înlesnirile ubicuităţii. Termenul „Mandala" înseamnă cerc. Traducerile tibetane îi restituie intenţia profundă numind-o centru". Această figură e legată de-o întreagă simbolică florală, labirintică, şi de simbolismul casei. Ea slujeşte drept „receptacul zeilor, e „palatul zeilor" *271. E asimilată cu Paradisul în centrul căruia „îşi are sediul" Dumnezeul suprem şi în care timpul e abolit printr-o inversare rituală: pământul muritor şi coruptibil se transformă în „pământ de diamant" incoruptibil, actualizându-se astfel noţiunea de „paradis terestru" *272. Jung şi comentatorul său Joîan Jacobi *273 au stăruit în mod deosebit asupra însemnătăţii universale a simbolismului Mandalel. Ei regăsesc figuraţii asemănătoare cu imaginea tantrică atât în tradiţia occidentală, atât la Jacob Boehme, de pildă, cât şi la primitivii din epoca neolitică sau la indienii Pueblo, atât în producţiile grafice ale anumitor bolnavi, cât şi în onirismul psihismului normal. Cei doi psihanalişti recunosc în aceste multiple interpretări ale Mandalei simbolismul centrului, simbol întărit şi mai mult de-o frecventă figuraţie florală. Credem totuşi că aceşti psihologi extrapolează oarecum simbolul cercului închis, al intimităţii, interpretându-l si ca simbol al totalităţii. Evident că figura circulară e atât cea a roţii, cât şi a incintei închise, şi nu e mare distanţă de la sentimentul intimităţii, securităţii până la conceptul de totalitate pe care Jung ţine să-l vadă integrat Mandalei. Deşi intimitatea e mai degrabă satisfacţie de îndestulare decât imperialistă mişcare de totalizare.

Considerăm totuşi că interpretarea primă a Mandalei trebuie să rămână mai măsurată şi să nu semnifice decât căutarea intimităţii într-un labirint iniţiatic; concepţiile aritmologice şi zodiacale de cvadripartiţie a universului şi speculaţiile totalizante asupra cvadraturii cercului lipsesc iniţial figurii mistice a Mandalei. Cercul mandalic e înainte de toate centru, îngrăditură mistică precum ochii închişi... ai lui Buddha, izomorf odihnei suficiente în profunzime. Nu e întâmplător faptul că psihologia „profunzimilor", prezisă de poetica romantică *274 şi corolar al ontologiei bergsoniene a intimităţii, şi în special psihologia lui Jung, folosesc constant metafora cercului. Din treizeci şi patru de figuri sau planşe explicative ale psihologiei lui Jung *275, douăzeci şi una sunt consacrate unor figuri circulare în care palpită centrul misterios al intimităţii: eul nostru, „centrul nostru propriu-zis" *276. Ceea ce-l îndreptăţeşte pe Bachelard *277 să scrie că psihologia n-ar fi posibilă dacă i s-ar interzice folosirea unui singur cuvânt: „profund", pe care-l lipeşte peste tot şi care, „la urma urmei, nu corespunde decât unei biete imagini". Vom adăuga imagine săracă, întrucât e dată imediat de intuiţia coenestezică cea mai primitivă: „profunzimea" atât a trupului, cât şi a spiritului nostru, ne este imediat intimă.

Unii *278 au ajuns la subtilităţi rafinate în privinţa acestui simbolism al centrului, întrebându-se ce diferenţă semantică ar putea exista între figurile închise circulare şi figurile unghiulare. Bachelard stabileşte o foarte subtilă nuanţă între refugiul pătrat care ar fi construit şi refugiul circular care ar fi imaginea refugiului natural, pântecele feminin. Şi deşi foarte adesea, ca în Mandala, pătratul e inextricabil îmbinat cu cercul, se pare totuşi că nuanţa remarcată de gânditori atât de diferiţi precum Guenon, Jung, Arthus sau Bachelard trebuie luată în considerare *279. Figurile închise pătrate sau dreptunghiulare pun accentul simbolic pe temele apărării integrităţii interioare. Incinta pătrată e cea a oraşului, e fortăreaţa, citadela. Spaţiul circular e mai ales cel al grădinii, al fructului, al oului sau al pântecelui, şi deplasează accentul simbolic asupra voluptăţilor tainice ale intimităţii. Numai cercul sau sfera prezintă un centru perfect pentru reveria geometrică. Arthus *280 pare a avea pe deplin dreptate când notează că „din fiecare punct al circumferinţei privirea e întoarsă spre interior. Ignorarea lumii exterioare îngăduie nepăsarea, optimismul...". Spaţiul curb, închis şi regulat ar fi deci prin excelenţă semn de „blândeţe, de pace, de securitate", şi psihologul insistă asupra acestui caracter „încovrigat" al „gândirii digestive" a copilului *281. Evident că trebuie să ne ferim cu grijă de-a nu confunda cumva această sfericitate cu perfecţiunea parmenidiană. Sfericitatea, în cazul de faţă, e mai degrabă puterea emblematică a rotundului, puterea de-a centra obiectul, de-a trăi „o rotunjime plină" *282, şi de această rotunjime se interesează fenomenologia lui Bachelard prin intermediul unor viziuni atât de diferite ca acelea ale lui Jaspers, Van

GoghvJoe Bousquet, La Fontaine, Michelet sau Rilke.

242

În sfârşit, un caracter leagă puternic centrul şi simbolismul său de marea constelaţie a Regimului Nocturn: Repetiţia. Spaţiul sacru posedă această remarcabilă putere de-a fi multiplicat la nesfârşit. Istoria religiilor insistă pe drept cuvânt asupra acestei uşurinţe de multiplicare a „centrelor" şi asupra ubicuităţii absolute a sacrului: „Noţiunea de spaţiu sacru implică ideea de repetiţie primordială care a consacrat acest spaţiu transfigurându-l". Omul afirmă prin aceasta puterea sa de veşnică reîncepere, spaţiul sacru devine prototipul timpului sacru. Dramatizarea timpului şi procesele ciclice ale imaginaţiei temporale nu vin, pare-se, decât după acest primordial exerciţiu de dedublare spaţială. Această ubicuitate a centrului e cea care legitimează atât proliferarea Mandatelor, cât şi a templelor si a bisericilor închinate aceloraşi divinităţi, posedând aceleaşi vocabule şi uneori aceleaşi relicve. Tot astfel covorul de rugăciune al nomadului musulman „întins pe pământ si orientat spre răsărit pentru riturile cotidiene constituie o amplasare portativă şi redusă la cea mai simplă expresie a sa" *283. Tocmai în acest fenomen de ubicuitate a centrului poate fi mai bine sesizat caracterul psihologic al acestor organizaţii pentru care intenţia psihică, obsesia gestului originar, are întotdeauna mai mare greutate decât demersul obiectiv şi decât obiecţiile pozitiviste.

Trebuie să abordăm acum, în dubla perspectivă a intimităţii şi a dublării, descrierea unuia dintre cele mai bogate simbolurile imaginaţiei, simbol care, prin bogăţia lui, se înrudeşte cu arhetipul Grota după cum am mai spus, era deja casă şi dădea loc unor deosebit de profunde reverii, dar mai luxuriantă în imaginaţie e locuinţa pe apă, barca, corabia sau arca. Leroi-Gourhan *284 semnalează primitivitatea şi universalitatea pirogii scobite într-un trunchi de copac. De altfel, în anumite tradiţii, peştera şi arca îşi pot schimba locul între ele: în tradiţia iraniană arca e înlocuită cu Vara, un fel de grotă subterană „care trebuie să sustragă specimenele bunei creaţii rigorilor iernii celei mari... leagăn pentru cei vii şi totodată rai pentru cei drepţi..." *285. Barca e, desigur, un simbol extrem de polivalent: nu numai monoxil, dar si făcut din piei, din stuf, materiale care îşi au fiecare nuanţele lor simbolice *286; fuziformitatea bărcii poate sugera deopotrivă fuiorul torcătoarelor sau „cornul" lunii. Supradeterminarea psihologică se manifestă aşadar din plin, barca cu forma sa sugestiv lunară va fi şi cel dintâi mijloc de transport; Isis şi Osiris călătoresc într-o barcă funebră, în vreme ce Ishtar, Sin-Npe cel din Biblie sau cel polinezian, maimuţa solară din Ramâyana, Prometeuî indian Mataricvan („cel care creşte în trupul mamei sale", toţi construiesc o arcă atât pentru a transporta sufletele celor morţi, cât şi pentru a salva viaţa şi făpturile .ameninţate de cataclism.

243

Simbolismul călătoriei mortuare îl determină chiar pe Bachelard *287 să-şi pună întrebarea dacă moartea n-a fost cumva din punct de vedere arhetipal primul navigator, dacă „complexul lui Caron" nu se află la rădăcina oricărei aventuri maritime şi dacă moartea, ca într-un vers celebru, nu este cumva „bătrânul căpitan" arhetipal care pasionează orice Navigaţie a celor vii. Acest lucru ar fi confirmat de folclorul universal, atât celtic, cât şi chinez *288, iar „olandezul zburător" ar fi supravieţuirea tenace a valorilor mortuare ale vasului. Desigur, prin această incidenţă funebră orice barcă e întrucâtva un vas fantomă, e atrasă de. ineluctabilele valori înspăimântătoare ale morţii.

Asupra bucuriei de a naviga planează întotdeauna teama de „scufundare", dar valorile intimităţii sunt cele care izbândesc şi-l „salvează" pe Moise de vicisitudinile călătoriei. Ceea ce ne îngăduie să neglijăm pentru moment caracterul dramatic al ambarcaţiunii, peripeţiile călătoriei care confundă barca lunară cu carul solar, şi să reţinem doar arhetipul liniştitor al găoaicei protectoare, al vasului închis, al habitaclului. Decât să socotim cuvântul arcă derivând din argha, „semilună", arc de cerc, preferăm să punem accentul etimologic pe arca, „cufăr", din aceeaşi familie lingvistică şi psihică cu arca, „eu conţin", şi cu arcanum „secret" *289, întrucât constelaţia izomorfă pe care-o studiem în acest capitol e aceea a recipientului, şi acest caracter dominant e mai important decât fixitatea sau mobilitatea ustensilei. Tehnologia nu se slujeşte de diferenţa dintre recipientele fixe (cisterne, capcane, puţine etc... şi recipientele mobile (coşuri, vase de tot felul etc... decât ca de-un simplu artificiu taxinomic. în noţiunea de recipient, remarcă tehnologul *290, vin să se contopească trei activităţi: transport transvazare şi colectare. Pe această din urma activitate, simplă modalitate a intimităţii care constă din a regrupa restrângând, vom pune acum accentul. Barthes *291, analizându-l pe Jules Verne, a notat excelent această intimitate nautică fundamentală: „Nava poate fi realmente simbolul plecării; în mod mai profund însă e cifrul îngrădirii. Predilecţia pentru navă constă întotdeauna din bucuria de-a te închide perfect... a îndrăgi navele înseamnă în primul rând a îndrăgi o casă superlativă, întrucât e iremediabil închisă... nava, înainte de-a fi un mijloc de transport, e un fapt care ţine de habitat". Şi mitologul descoperă întotdeauna în corăbiile romancierului, în noianul celor mai neplăcute aventuri, o existenţă liniştitoare în genul celei de la „gura sobei", care face de pildă din Nautilus o „adorabilă peşteră", însăşi antiteza unui Băteau ivre *292.

244

Dacă corabia devine locuinţă, barca se transformă mai modest în leagăn. Acestea sunt bucuriile pe care ni le comunică „nacela" lui Lamartine, pe care Bachelard *293 o apropie cu

îndreptăţire de beatifica scufundare a lui Novalis. Barcă leneşă care, după opinia poetului, ar oferi „una dintre cele măi misterioase voluptăţi ale naturii", loc închis, insulă în miniatură în care timpul „îşi încetează zborul". Temă îndrăgită de romantism, de la Balzac la Michelet, acesta din urmă reluând jubilarea lamartiniană şi scriind: „Nu mai există loc, nu mai există timp... un ocean de vis pe unduiosul ocean al apelor" *294. Barca, fie ea şi mortuară, face parte aşadar în esenţa ei din marea temă a legănării materne. Nacela romantică se apropie de intima securitate pe care-o conferă arca. S-ar putea deopotrivă arăta că această securitate primitoare pe care-o conferă arca are fecunditatea lui Abyssus care-o poartă: ea este o imagine a Naturii-mamă regenerată şi revărsând valul vieţuitoarelor pe pământul redevenit virgin în urma potopului.

În conştiinţa contemporană informată de progresul tehnic barca este adeseori înlocuită de automobil sau chiar de avion. Mărie Bonaparte *295 a stăruit pe bună dreptate asupra caracterului hedonistic şi sexual al plimbării cu maşina, în calitatea lui de refugiu, de adăpost, automobilul este echivalentul nacelei romantice. Cine oare n-a fost sensibil la reveria legată de rulotă, de vehiculul închis? Rulota din Grand Meaulnes magistral legată de ciudăţenia domeniului pierdut... Ar fi multe de spus despre ataşamentul pronunţat freudian al omului secolului XX faţă de automobilul-refugiu, de automobilul cu drag înfrumuseţat şi întreţinut. Asta pentru că şi automobilul e un microcosmos, ca şi locuinţa se însufleţeşte, se animalizează, se antropomorfizează *296. Ca şi locuinţa, mai ales, se feminizează. Ca si camioanele „de mare tonaj", ca şi bărcile de pescuit, poartă nume de femei. „Sfântul patron" al automobiliştilor de altfel nu e oare christoforul, călăuza celor ce trec pe „tărâmul celălalt", omul-navă care asigură securitatea încărcăturii pe care-o poartă şi-o salvează de apele vitrege? Se poate spune că Sfântul Christophe e simbol de gradul doi al simbolismului intimităţii în călătorie. E icoana unui simbol, pe treptele semiologiei. Şi aşa cum se întâmplă frecvent în transcripţia iconografică a unui simbol, asistăm aici la o gulliverizare. într-adevăr, strămoşul mitic al Sfântului Christophe e Gargantua al nostru *297. Şi recipientul, receptaculul, în figuraţia populară a lui Gargantua, e sacul lui. Acest recipient simbolic gulliverizat e de altfel integrat de creştinism (de pildă sacul încărcat al lui Moş Crăciun în personajul Sfântului Nicolae. Alt creştin purtător de sac e Sfântul Christophe, care se iveşte cam peste tot în secolul al XI-lea în regiunile celtice pe urmele toponimiei gargantuine *298.

245

Şi unii şi alţii sunt uriaşi de treabă, iar Christophe, primul din cei paisprezece sfinţi auxiliari, asigură securitatea în timpul călătoriei, în toate aceste cazuri, sacul uriaşului care te trece pe „celălalt tărâm" nu e altceva decât nava redusă la dimensiuni mai meschine de către

iconografia şi legenda populară. Recunoaştem în această minimalizare procesul de gulliverizare care, de la navă la sac, ne conduce la contemplarea visătoare a recipientelor mici, ale căror prototipuri sunt găoacea, cochilia, sămânţa, bobocul de floare sau caliciul vegetal *299, în timp ce caseta şi mai ales cupa sunt corespondenţii tehnici. De altfel, trecerea de la macrocosmos la microcosmos e foarte echivocă: navele înalte sunt meşterite din coji de nuci, cochiliile sau ouăle uriaşe slujesc drept navă ca în unele tablouri ale lui J. Bosch *300.

Imaginile cojii de nucă, atât de frecvente în basmele noastre şi în reveriile liliputane, se reduc mai mult sau mai puţin la cele ale germenului închis, la ou. „Imaginaţia, scrie Bachelard *301, nu numai că ne invită să ne întoarcem în cochilia noastră, dar şi să ne strecurăm în orice cochilie spre a trăi acolo adevărata retragere, viaţa încolăcită, viaţa repliată asupră-ţi, toate valorile odihnei". Prin aceasta se operează o primă interpretare simbolică a scoicii foarte diferită de cea pe care-o vom întâlni referitor la simbolismul ciclic; aici e vorba de scoica ascunzătoare, refugiu care primează asupra meditaţiilor referitoare la aspectul său helicoidal sau la ritmul periodic al apariţiilor şi dispariţiilor gasteropodului. Intimitatea incintei cochiliare e de întărită şi mai mult de forma direct, sexuală a numeroaselor orificii ale scoicilor. Freud întâlneşte poezia tulbure a lui Verlaine când vede în scoică un sex feminin *302. Iconografia atât de stăruitoare a naşterii lui Venus prezintă întotdeauna scoica ca pe-un uter marin.

Oul filosofic al alchimiei occidentale si extrem orientale *303 se află în mod natural legat de acest context al intimităţii uterine. Alchimia e un regressus ad uterum. Orificiul oului trebuie să fie „ermetic" închis, acesta din urmă simbolizează oul cosmic al universalei tradiţii. 304. Din acest ou trebuie să iasă germenul filosofal, de unde variatele-i denumiri reflectând izomorfismul intimităţii: „casa puiului", „mormânt", „cameră nupţială". Oul alchimic era menţinut la o temperatură moderată pentru gestaţia acelui homunculus care trebuia să se formeze, afirma Paracelsus *305, la o căldură „constant egală cu cea din pântecele calului". Basile Valentin *306 îi atribuie tui Hermes următoarele cuvinte: „Eu sunt oul naturii, cunoscut doar de înţelepţii care, cu pioşenie si modestie, zămislesc din mine microcosmosul". in sfârşit, putem cita, o dată cu Jung *307, remarcabilul izomorfism care, în Cea de-a VII-a Iniţiere din Noces Chymiques de Christian Rosenkreuz, leagă de simbolismul oului „cavoul subteran" în care iniţiatul descoperă „un mormânt triunghiular conţinând un cazan de cupru, iar pe fundul mormântului, odihnindu-se, Venus adormită".

246

Acest ou conţinut de alt ou şi care conţine universul, microcentru al unei geometrii sacre, ar fi după unii polinezieni „strămoşul tuturor zeilor... stând în cochilia sa, în mijlocul beznelor, de-

o veşnicie" *308. Acest ou - datorită calităţii sale de germene proteguit - e legat aproape pretutindeni de ritualurile temporale ale reînnoirii: drept urmare, ouăle de argilă găsite în mormintele preistorice ruseşti şi suedeze, ritualul osirian al modelării unui ou din pământ, din făină şi din aromate şi venerarea rituală a scarabeului, care se hrăneşte cu fecale şi-şi fabrică cocoloaşe ce servesc drept cuib larvelor *309, în sfârşit, în sărbătorile creştine ale învierii acest simbolism a fost păstrat datorită oului de Paşti. Oul alchimic el însuşi, microcosmos al oului mitic al lumii nu e decât un proces magic de stăpânire şi accelerare a gestaţiei metalelor". Dar, inspirând acest simbolism atât de bogat, vedem ivindu-se constant tema— intimităţii liliputane: microcosmos sau homunculus., îmbinare a germenilor pe care „chymist"-ul sau botanistul secolului al XVIII-lea se complace a o visa, cu blândeţe clociţi la căldură, bine adăpostiţi îndărătul pereţilor găoacei, cochiliei sau cojii.

Dacă cochilia - şi toate modalităţile ei - este o gulliverizare naturală a recipientului, vasul e diminutivul artificial al navei. In interesanta sa plachetă consacrată Sfântul Graal, lingvistul Vercoutre arată că legenda Graal-ului s-ar întemeia pe una sau mai multe greşeli de traducere *311. S-ar fi tradus numele celtic al vestitului templu al galilor „Vasso Calate" prin latinescul vas. Graal-ului i se mai spune si „mormântul Mântuitorului" pentru că o accepţiune latină a lui vas e şi aceea de „mormânt"; în sfârşit, dacă în anumite lecţiuni se pomeneşte de-o navă misterioasă construită de Solomon, aceasta se datorează faptului că un truver a luat vas în sensul, pe care-l are uneori, de navis. Mai mult, asocierea atât de frecventă a săbiei cu Graal-ul vine tot dintr-o accepţiune paronimică a lui vas însemnând arma, accepţiune supradeterminată de prezenţa istorică a spadei lui Cezar în faimosul Vasso Calate din Puy-de-Dome. Or, e remarcabil, oricare ar fi valoarea ipotezelor paronimice şi omografice ale lui Vercoutre, să constatăm soliditatea arhetipală şi izomorfismul omonimelor invocate. Jerba de contrasensuri n-a luat naştere decât fiind supradeterminată de un vector psihologic real: templul, vasul, mormântul şi nava sunt psihologic sinonime, în sfârşit, acordul acestor simboluri endomorfe cu simbolismul ciclomorf, pe care-l vom studia în capitolele următoare, consacrate Fiului divin, îşi află ilustrarea în cazul Graal-ului nu numai prin prezenţa sângelui lui Hristos, dar şi prin prezenţa istorică a unei statui a zeului Lug, replică celtică a zeului roman Mercur, pe care Nero a ridicat-o la Vasso Galate *312.

247

Pentru moment însă să reţinem pur şi simplu faptul că vămi cumulează intimitatea nave[şi sacralitatea templului.

Toate religiile folosesc ustensile culinare pentru riturile sacrificiale, în general în ceremoniile agapelor sacre sau ale împărtăşaniei. Cupa din cultul Cibelei, cazanele indiene şi chinezeşti,

cazanul de argint al celţilor, „cazanul regenerării" din Muzeul de la Copenhaga, strămoşul probabil al Graal-ului *313, strămoş sigur al potirului creştin, „oala triumfală" căreia îi este asimilată Mandata în ceremoniile tantrice, cazane care, în Edda, conţin hrana hărăzită războinicilor preafericiţi, fac ca lista vaselor sacre să fie inepuizabilă *314. Vrăjitoarele şi alchimiştii se folosesc deopotrivă de cazane, şi tot un cazan vede Rosenkreuz apărându-i în viziunea pe care am citat-o *315 mai înainte; într-un vas cu gâtul strâmt, în tigva magică vine să se ghemuiască şi să involueze seară de seară magicianul chinez *316. Apanajul unei ustensile atât de universal folosită, atât de universal valorificată, va fi aşadar un simbolism complex. E ceea ce demonstrează studierea Graal-ului: simultan platou încărcat cu alimentele unei agape rituale, vas de regenerescenţă redând viaţa Regelui Pescar, în sfârşit Yoni, caliciu feminoid în care se înfige spada masculină şi din care şiroieşte sângele *317. Căci dacă spada, sau lancea legionarului care a străpuns coasta lui Hristos, e frecvent asociată cu Graal-ul, aceasta nu se întâmplă din motive lingvistice sau istorice, ci, aşa cum a arătat Guenon *318, din „complementaritate" psihologică, aşa cum sunt complementare clopotniţa şi cripta, stâlpul sau bethyl-ul şi izvorul sau lacul sacru. Spada alăturată cupei e o prescurtare, un microcosmos al totalităţii cosmosului simbolic. In sfârşit, e necesar să insistăm asupra tenacităţii, cu totul arhetipale, a legendei Graal-ului, tenacitate care se manifestă prin numeroasele lecţiuni ale povestirii şi prin ubicuitatea obiectului sacru: ba transportat direct de losif din Arimateea şi de Nicodim în Anglia, ba găsit de Seth în Paradisul terestru, regăsit de contele de Toulouse în timpul cruciadelor, căzut în mâinile genovezilor cu prilejul luării Cesareei, amestecat în tragedia albigenzilor şi reapărut în mod misterios în 1921 o dată cu săpăturile de la Balbeck *319. Stăruinţa unei atare legende, ubicuitatea unui atare obiect ne arată profunda valorificare a acestui simbol al cupei, care e totodată vas, grasale, şi tradiţie, carte sfântă, gradale, adică simbol al mamei primordiale, doică şi protectoare *320.

Într-adevăr, în legătură cu această navă în miniatură, putem din nou vedea cum acţionează supradeterminările digestive şi alimentare, dragi Regimului Nocturn al imaginii de vreme ce recipientul prototip e pântecele digestiv, înainte de-a fi sexual, experimentat o dată cu îngurgitarea, polarizat de dominanta reflexă.

248

Această valorificare digestivă a vasului conduce la confundarea oricărui recipient cu stomacul. Antichitatea îl denumea pe acesta „regele viscerelor", iar alchimia adoptă forma stomacală spre a-şi construi alambicurile, pentru ca până şi-n zilele noastre simţul comun, neglijând fiziologia intestinală, să facă din stomac factorul oricărei digestii *321 . Tocmai recipientul artificial gasteromorfe cel ce ni se pare a constitui veriga intermediară absentă din

fenomenologia lui Bachelard *322, care trece direct de la imaginile fiziologice ale pântecelui şi ale sânului la apă şi la mercurul alchimic. Retorta chimică, athanor-ul sunt jaloane indispensabile reveriei legate de vasul stomacal sau uterin. Vasul se situează la jumătatea drumului între imaginile pântecelui digestiv sau sexual şi cele ale lichidului nutritiv, ale elixirului de viaţă şi de perpetuă tinereţe. Puţin importă că vasul e cu cavitate profundă, cazan, lighean şi bol, sau cu cavitate slabă, lighenaş, blid, cupă sau lingură *323, întrucât prin jocul ce pretează la confundarea sensului pasiv cu sensul activ interesul arhetipal se deplasează treptat de la recipient la conţinut.

Noţiunea de recipient e deci solidară cu aceea de conţinut. Acesta e în general un fluid, ceea ce alătură simbolismele acvatice, al intimităţii, de schema traseului alimentar, a înghiţirii. Am putut constata de-a lungul acestor ultime capitole că gestul coborârii digestive şi schema înghiţirii ajungând până la reveriile legate de profunzime şi la arhetipurile intimităţii se află la baza întregului simbolism nocturn. Faptul că gestul alimentar şi mitul împărtăşaniei alimentare sunt prototipurile naturale ale procesului de dublă negare a ceea ce am studiat în legătură cu înghiţirea: masticarea e negare agresivă a alimentului vegetal sau animal, în vederea nu a unei distrugeri, ci a unei transsubstanţieri *324. Alchimia a înţeles foarte bine aceasta, tot astfel şi religiile care folosesc împărtăşania alimentară şi simbolurile sale. Orice alimentare e o transsubstanţiere. Pentru acest motiv poate afirma Bachelard *325 cu toată profunzimea că „realul e în primul rând un aliment". Sa înţelegem prin aceasta că actul alimentar confirmă realitatea substanţelor. Căci „interiorizarea ajută la postularea unei interiorităţi". Afirmarea substanţei, a intimităţii ei indestructibile dăinuind dincolo de accidente, nu se poate realiza decât prin această conştientizare a asimilării digestive. „Sucul", „sarea" e pe traseul metafizic al esenţei, iar procesele de gulliverizare nu sunt decât reprezentări imagistice ale intimului, ale principiului activ ce dăinuie în intimitatea lucrurilor. Atomismul – aceasta gulliverizare cu pretenţii obiective - reapare întotdeauna mai devreme sau mai târziu în panorama substanţialistă, sau mai bine zis o teorie a „fluidelor", a „undelor" ascunse şi constitutive ale înseşi eficienţei substanţelor. Necesităţile alimentare se integrează firesc în această schiţă de ontologie, şi Bachelard *326 poate afirma în mod hazliu: „Lăcomia la mâncare e o aplicare a principiului de identitate"; să zicem mai bine: principiul de identitate, de perpetuare a virtuţilor substanţiale, îşi primeşte primul impuls de la o meditaţie "asupra asimilării alimentare, asimilare supradeterminată de caracterul tainic, intim al unei operaţii care se efectuează integral în bezna viscerală, întrucât interioritatea „superlativă" constituie noţiunea de substanţă. „Pentru spiritul preştiinţific substanţa are un interior, mai mult, e un interior" *327, şi alchimistul, ca şi poetul, n-are decât o singură dorinţă: aceea de a

pătrunde cu dragoste în intimităţi. E vorba aci de-o consecinţă a schemei psihice a inversării; intimitatea e inversată. Orice înveliş, orice recipient, notează Bachelard, apare de fapt ca fiind mai puţin preţios, mai puţin substanţial decât materia învelită. Calitatea profundă, tezaurul substanţial nu e ceea ce închide ci ceea ce e închis. În cele din urmă, nu coaja contează, ci migdala. Nu sticla e importantă, ci beţia. Această răsturnare a recipientului o dă la iveală atât alchimia lui Boerhave sau a lui Jacob Polemann, cât şi articolul lui Zimmermann din Marea Enciclopedie consacrat „pietricelei" *328.

Alimentul primordial, arhetipul alimentar e evident laptele „Orice băutură fericită e un lapte matern". Laptele e „primul substantiv bucal". Iar Bachelard *329 citează din folclor, pentru care „apele care sunt mamele noastre... ne împart laptele lor", în timp ce Michelet *330 raţionalizează doct această imagine a oceanului de lapte şi vorbeşte despre planctonul nutritiv ca despre un „lapte cu care se adapă peştele", trecând fără şovăire de la lapte la sân. Fapt ce-l îndreptăţeşte pe Bachelard să afirme că materia comandă forma; vom adăuga o dată mai mult că gestul reclama materia: Thetis e fiica suptului *331. Această ataraxic lactiformă, îndrăgită de poetul morţii materne şi preafericite *332, psihologia patologică o redescoperă ca terapeutică a schizofreniei. Povestirea schizofrenicei studiată de Sechehaye prezintă un remarcabil izomorfism al mamei hrănitoare şi al hranei: merele, laptele şi mama terapeutică sunt strâns legate într-un mit antischizofrenic. Mama e comparată cu marea animalitate hrănitoare: „Mama era pentru mine ca o vacă minunată... Vaca mea era o făptură divină, în faţa căreia mă simţeam îmboldită să execut gesturi de adoraţie" *333. Bolnava reînvie, fără s-o ştie, religia mistică a vacii Hator. Această experienţă a hranei materne coincide cu ultimul stadiu al vindecării; pentru prima oară bolnava vede obiectele sub aspectul lor de încântătoare realitate, despuiate de teribila iluminare şi de distanţarea abstract simptomatică a maladiei: „O fericire fără seamăn îmi năpădea inima... eram într-al nouălea cer" *334. Şi când această euforie alimentară e întreruptă în mod stângaci de analistă, pacienta e copleşită de-o catastrofală criză schizofrenică.

250

Bolnava regăseşte aşadar, pe treptele vindecării, limbajul erotic al misticilor, pentru care imaginea laptelui însuşi simbolul unirii substanţiale. Sfântul Francois *335 de Sales scrie negru pe alb: „Mântuitorul nostru, arătând sufletului cucernic sânul dragostei sale demn de-a fi preaiubit, ridică acest suflet şi, ca să zic aşa, cuprinde toate facultăţile acestuia în poala blândeţii sale mai mult decât materne, îmbrăţişează sufletul, îl uneşte, îl strânge şi lipeşte de buzele sale suave delicioasele-i sfârcuri, sărutându-l cu sărutarea sfântă a gurii sale, şi îngăduindu-i să savureze sânii mai ameţitori ca vinul..." Aceleaşi imagini la Sfânta Therese

*336, care compară sufletul cu un „copil la sân", blagoslovit de mamă cu „laptele distilat în gura sa"; sau vorbeşte despre acele suflete care, „lipite de divinele mamele, nu mai ştiu decât să se bucure". Aceste imagini lactiforme se regăsesc în cultele primitive ale Marii Zeiţe *337, mai ales la statuetele paleolitice ai căror sâni hipertrofiaţi sugerează belşugul alimentar. Genitrix face de altfel adeseori gestul de-a arăta, de-a oferi şi de a-şi stoarce sânii, si adeseori Marea Mamă e polimastă, ca Diana din Efes.

Foarte frecvent, această accentuare a caracterului lactifer şi hrănitor al Zeiţei duce la anastomozarea arhetipului Mamei cu cel al copacului sau al plantei lactifere, precum Ficus Religiosa sau Ficus Ruminalis. La Roma acesta din urmă era situat exact pe locul unde lupoaica mitică i-a alăptat pe gemeni *338. Poate că prin mijlocirea acestei imagini alcătuite din lapte şi vegetaţie, smochin „nutritiv" prin excelenţă întrucât e purtător de fructe şi sugerează prin sucul lui lichidul hrănitor primordial, sau din alte plante hrănitoare de felul curmalului, viţei de vie, grâului sau porumbului, se poate explica frecventa asociere a simbolurilor alimentare şi a recipientelor culinare eu arhetipurile dramatice ale vegetaţiei şi ale ciclului vegetal, pe care le vom studia în cea de-a doua parte a acestei a doua cărţi. Ar trebui schiţat în această privinţă studiul tuturor elementelor alimentare în diferitele culturi *339, şi-am putea deduce, împreună cu Dumezil *340, că, după cât se pare, zeii „celei de-a treia funcţii", agrară şi hrănitoare, sunt la Roma înrudiţi cu „Penaţii", zei ai „cămării" (penus, zei ai buneistări economice, aceşti Penaţi fiind - ca şi mamelele zeiţei! - totdeauna la plural. Deoarece abundenţa e legată de noţiunea de plural aşa cum securitatea temporală e legată de dublare, adică de libertatea de-a o lua de la capăt, care transcende timpul.

251

Nu vom nota decât în treacăt rolul mierii atât de frecvent asociată cu laptele în poezie şi în mistică *341. Mierea şi laptele sunt darurile preferate de „Bona Dea". Zeiţa mamă din Atharva Veda e supranumită madhukafa, „zeiţa cu biciuşca de miere" *342. Această asociere a mierii cu laptele nu trebuie deloc să ne surprindă: în civilizaţiile culegătorilor mierea nefiind decât analogon-ul natural al celui mai natural aliment care e laptele matern. Iar dacă laptele este esenţa însăşi a intimităţii materne, mierea din scorbura copacului, din sânul albinei sau al florii e deopotrivă, cum se arată în Upanisadă, simbolul miezului lucrurilor *343. Laptele si mierea sunt dulceaţa, deliciile intimităţii regăsite.

Foarte repede alimentul şi băutura naturală, fie şi originare, se decantează, psihic vorbind, într-o băutură sau un aliment pur, care nu-şi mai păstrează decât calităţile psihologice, arhetipale şi mitice. Acesta e rolul băuturii sacre, soma sau haoma, băutură produsă de altfel fie prin „baterea în putinei" a oceanului sacru, fie derivată din miere ca urmare a unei

fermentări *344. Simbolul băuturii sacre e bogat în semnificaţii multiple, de vreme ce e legat de schemele ciclice ale reînnoirii, de simbolismul copacului, ca şi de schemele înghiţirii, intimităţii. Vedele *345 înfăţişează băutura sacră fie ca pe-o plantă, fie ca pe-un izvor, un râuleţ care ţâşneşte din grădina primordială, Paradisul, în timp ce un basorelief egiptean ne-o înfăţişează pe zeiţa Hator cocoţată într-un copac şi adăpând sufletul unui mort cu băutura veşnică, în numeroase mituri, soma este extrasă din fructul arborelui lunar. Efectiv, numeroase băuturi mai mult sau mai puţin rituale sunt extrase dintr-o plantă: soma indienilor actuali, provenită din Sacostema viminale, occtli în Mexic şi Peru, peyotl în America de Nord şi, în sfârşit, vinul, în această simbioză simbolică a băuturii, a cupei şi a copacului ne aflăm în posesia unui interesant exemplu de captare a unei semnificaţii în slujba unui simbolism diferit: prin intermediul băuturii sacre, arhetipul cupei se întoarce la mitologiile arboricole. Băutura se integrează astfel mitologiei dramatice şi ciclice a vegetalului. Bachelard - filosof din Champagne - semnalează acest rol microcosmic şi zodiacal al vinului, care „în străfundurile beciurilor ia de la început mersul soarelui în casele cerului". Simbolismul alimentar e izbitor contaminat de imaginile cosmice şi ciclice de origine agrară; vinul „înfloreşte" la fel ca via, e o făptură vie faţă de care podgoreanul poartă răspunderea şi pe care-o păzeşte. Totuşi, ceea ce ne interesează în special acum e faptul că băutura sacră e tainică, ascunsă si totodată elixir al tinereţii veşnice. Şi vinul e legat de această constelaţie în tradiţia semitică a lui Ghilgameş sau a lui Noe. Zeiţa mamă era supranumită „mama butuc de viţă"; acea zeiţă Sidhuri, „femeia cu vin", se identifică cu Calypso din Odiseea, zeiţa care locuieşte pe-o insulă în centrul, în buricul mării *346.

252

Vinul e simbolul vieţii ascunse, al tinereţii biruitoare şi tainice. El e prin aceasta, şi prin culoarea-i roşie, o reabilitare tehnologică a sângelui *347. Sângele recreat de către teasc e semnul unei imense victorii asupra scurgerii anemice a timpului. Whiskey-ul gaelic, maie-i-shebah-ul persan, geshtin-ul sumerian, toate aceste simboluri sunt denumite „apă vie", „licoare a tinereţii", „arbore al vieţii" *348. Arhetipul băuturii sacre şi vinul se apropie, la mistici, de izomorfismul cu valorificări sexuale şi materne al laptelui. Lapte natural şi vin artificial se confundă în juvenila bucurie a misticilor *349.

Drept urmare, rolul sacramental al consumării „vinurilor" nu numai la semiţi, creştini şi mai ales la mandeeni, dar şi la indienii din America de Sud şi la germanici. Dumezil *350 a stăruit asupra rolului însemnat pe care-l joacă, la aceştia din urmă, praznicul ritual, băutul si îmbătarea colectivă. Acest rol al băuturilor fermentate e foarte comparabil cu cel al somei indo-iraniene şi al băuturilor rituale alcoolizate din Africa şi din America *351. Rolul acestor

beţii e să creeze o legătură mistică între participanţi şi totodată să transforme starea mohorâtă a omului. Băutura care îmbată are misiunea să abolească condiţia cotidiană a existentei şi să îngăduie reintegrarea orgiastică-şi mistică. Şi, aşa-cum e îndreptăţit Dumezil *352 să constate, foarte adeseori praznicul are loc iarna, „timp al vieţii restrânse", ceea ce denotă o preocupare legată de involuţie, de enstază, destul de apropiate de ritualurile taoiste de acumulare vitală, în sfârşit, în aceste obiceiuri germanice de îmbătare regăsim un alt element izomorf: berarul suveran e Aegir, zeul apelor, marele dizolvant maritim. Hymir, care păzeşte căldarea divină, nu e decât un geniu al mării *353.

Reveria alimentară, consolidată de imaginile împrumutate din tehnologia băuturilor fermentate şi alcoolizate, ne conduce la rezultatul digestiei, ca şi al distilării prin excelenţă, la aurul pe care alchimistul îl adună pe fundul creuzetului *354. Noi am mai studiat, desigur, o proprietate a aurului în ipostază de culoare, de înfăţişare aurie. De data asta însă trebuie să ne ocupăm de sensul intim al acestei substanţe. Semantismul reflexelor nu e totdeauna acelaşi cu semantismul substanţelor. Nu tot ce luceşte e aur. Substanţa preţiosului metal simbolizează toate intimităţile, fie în basme unde comoara se află închisă într-un cufăr îngropat în camera cea mai tainică, fie în cugetarea alchimistă căreia psihanaliza îi confirmă în mod trivial intuiţiile secrete. Pentru „chymist" ca şi pentru analist valoarea aurului nu rezidă în strălucirea sa aurie, ci în greutatea substanţială pe care i-o conferă digestia naturală sau artificială cu care e asimilat. Retorta digeră, iar aurul este un excrement preţios. Chiar şi Enciclopedia *355 mai defineşte cuvântul buccellation drept o „operaţie prin care se împart în bucăţele, ca îmbucăturile, diverse substanţe spre a le prelucra", iar cuvântul chation ascunde ciudata practică chymică constând din a hrăni cu pâine şi cu lapte retorta în care se prepară metalul.

253

Dacă, pentru „chymie", metalul e hrană, reciproc hrana şi excrementele vor fi comori pentru psihologia analitică: aurul devine acolo simbol al aprigei dorinţe de câştig, al avidităţii posesive, pentru că e finalmente dublet tehnic al excrementului natural.

Aurul despre care e vorba aici nu e aşadar reflexul auriu, poleiala de aur a conştiinţei diurne, ci „sarea" fundamentală care polarizează orice operaţie alchimică. El e, după Nicolas de Locques *356, „intimitatea intimităţii". „Sarea" într-adevăr nu e decât un termen generic căruia aurul îi e cazul cel mai particular şi cel mai preţios. Aurul la care visează alchimistul e o substanţă ascunsă, tainică, nu metalul vulgar, aurum vulgi, ci aurul filosofal, piatra miraculoasă, lapis invisibilitatis, alexipharmakon, „vopseaua roşie", „elixir al vieţii", „corp de diamant", „floare de aur", corpus subtile etc. *357. Toate aceste vocabule grăiesc neobosit că aurul nu e nimic altceva decât principiul substanţial al lucrurilor, esenţa lor incarnată.

Substanţa e întotdeauna cauza primară, iar sarea ca şi aurul sunt substanţe primare, „grăsimea lumii", „grosimea lucrurilor", după cum scrie un alchimist din secolul al XVII-lea *358. Aurul, ca şi sarea, participă la aceste reverii despre operaţii mame ale întregului substanţialism şi pe care le reproduc noţiunile de „concentrat", „comprimat", „extras", „suc" etc... Un mistic modern, confundând aurul adus de magi cu sarea, deduce din aceasta simbolurile concentrării, condensării *359, în aceste operaţii visate cărora sarea şi aurul le sunt substantivele se alătură intim procesele de gulliverizare, de penetraţie din ce în ce mai fină, de acumulare, care caracterizează simbolurile intimităţii profunde. Orice chimie e liliputană, orice chimie e microcosmos şi, chiar în zilele noastre, imaginaţia e uimită văzând câte gigantice realizări se datorează, la origine, minuţioasei şi meschinei manipulări a unui savant, meditaţiei secrete, ocrotite, a unui chimist. Ar fi multe de spus, în această privinţă, asupra semnificaţiei primare, etimologice a atomului. Atomul e într-adevăr visat mai întâi ca intimitate inexpugnabilă indivizibilă mult mai înainte de-a fi elementul pe care atomistul îl încadrează în sistemul său. Alchimia e mai sincer substanţialistă decât chimia modernă, impregnată toată cu fizică matematică. Gulliverizarea acţionează din plin, întrucât în infim rezidă puterea pietrei, şi tot o infimă cantitate e în stare să provoace transmutaţii de o sută de mii de ori mai importante *360. Sarea, aurul constituie pentru „chymist" dovada perenităţii substanţei în ciuda peripeţiilor accidentale. Sarea si aurul sunt rezultatele unei concentrări, sunt centre. Tot Mandala e cea care serveşte drept simbol la puterea a doua pentru orice operaţie alchimică *361.

Sarea, aparţinând de altfel în acelaşi timp domeniului culinar, alimentar şi chimic, poate fi considerată într-o chimie de prima instanţă, alături de apă, de vin si de sânge, drept părinte al obiectelor sensibile.

254

Pe de altă parte, sarea - ca si aurul *362 - e inalterabilă şi serveşte la umila conservare culinară. Regăsim deci mereu în spatele simbolismului sării, şi al nobilei sale dubluri: aurul, schema unei digestii şi arhetipul ghemuirii substanţialiste. Şi pentru că Regimul Nocturn al imaginii valorifică pozitiv digestia în faţa ei iniţială, nu există nici un temei ca excrementul final al digestiei să rămână peiorativ. Bachelard *363, poposind asupra "Mitului digestiei", remarcă o dată cu psihanaliza însemnătatea acordată de gândirea preştiinţifică excrementul e universal considerat drept panaceu medicamentos. Bachelard citează vreo zece exemple precise în care excrementul joacă un rol terapeutic sau cosmetic denotând o valorificare intensă, în vreme ce Jung raportează exemplul celebru al venerării materiilor fecale #le regelui de către supuşii Marelui Mogol *364. în sfârşit, în epopeea glirgantuină, excrementul

e valorificat în ipostază de urmă a trecerii zeului uriaş. O sumedenie de tumuli, coline, blocuri eratice, precum şi râuri, mlaştini sau bălţi sunt denumite excremente de-ale lui Gargantua *365. în acest ultim exemplu regăsim izomorfismul recipientului şi al conţinutului, deoarece adeseori uriaşul deşartă din coşu-i prins în spinare stânci, menhire şi tot felul de meteori, lăsând astfel peste trei sute de urme toponimice atât în Franţa, cât şi în Elveţia.

Aurul aşadar, substanţa intimă rezultând din digestia chymică, va fi asimilat în modul cel mai firesc cu substanţa preţioasă primordială: excrementul. Iar substanţa, abstracţiune pornind de la aurul excrementţial, va moşteni avariţia care, psihanalitic, marchează excrementul şi aurul. Orice gândire substanţialistă e avară sau, aşa cum scrie Bachelard *366, „toţi realiştii sunt avari şi toţi avarii realişti", şi pe drept cuvânt valorificările pozitive ale substanţei ca şi ale excrementului pot purta denumirea de „complex al lui Harpagon". Această valorificare meschiniformă a comorii excrementţiale, pe care lung *367 o leagă de tema, atât de frecventă în reveria infantilă, a naşterii anale, poate fi întâlnită în anumite nevroze religioase. Pentru copil defecaţia e însuşi modelul producţiei, iar excrementul e valorificat ca prim produs creat de om. Pe de altă parte, ştim că pentru copil sexualitatea nu e diferenţiată şi se situează în mod difuz în organele „posterioare" ale corpului, confundându-se foarte adesea cu scatalogia. De unde rolul jucat de noroi, de lut în numeroase mituri ale creaţiei. Naşterea prin spate aminteşte motivul aruncării pietrelor din legenda lui Deucalion, precum Dactilii sunt zămisliţi din praful pe care nimfa Anhiale îl azvârlea în urma ei *368, în reveria nevrotică şi în vis, Jung *369 semnalează de asemenea folosirea excrementului ca „punct de reper" pentru o comoară. Şi în liberul avânt al basmelor noastre, dacă orice conţinut excrementţial pare explicit îndepărtat, se mai poate totuşi vedea că bijuteriile, podoabele încântătoarelor prinţese, sunt simboluri directe ale sexualităţii feminine *370. Hugo *371, care valorifică negativ excrementul, îl asociază totuşi cu aurul în Leş Miserables, declarând: „Dacă aurul nostru e bălegar, bălegarul nostru e aur". Dar aceste asociaţii sunt foarte fugitive la poetul nostru şi se îndreaptă degrabă spre motive sadice care depreciază tema aurului. Din pricină că această asociere a aurului cu excrementul e inacceptabilă pentru o gândire diurnă. Avem aici, o dată mai mult, un frumos exemplu de inversare a valorilor. Defecaţiile fiind pentru gândirea diurnă culmea peiorativului şi a abominaţiei catamorfe, în timp ce pentru Regimul Nocturn excrementul se confundă cu etalonul metalic al valorilor economice şi, de asemenea, cu anumite valori cereşti, deşi nocturne, ca în acele ciudate expresii germanice şi indiene, notate de Jung, cu privire la stelele căzătoare *372.

E semnificativ că Dumezil *373 studiază simbolismul aurului la germanici în legătură cu „Miturile vitalităţii" şi cu zeii fecundităţii. El notează că aurul e o substanţă ambivalenţă,

principiu al bogăţiilor ca şi cauză a nenorocirilor. Comoara e proprietate a zeităţilor Vanes, e legată de îngropare şi înmormântare, pentru a asigura confort şi bogăţie pe lumea cealaltă. Adeseori acest aur e ascuns sau închis într-un cufăr sau într-un cazan, ca acela din Saga du scalde Egill *374 ascuns într-o mlaştină. Aceste accesorii obişnuite ale comorii legendare întăresc polarizarea aurului în cadrul simbolurilor intimităţii. Dumezil *375, de altfel, semnalează înrudirea lingvistică dintre Gull-veig, „forţa aurului" si Kvasis, „băutură fermentată", rădăcina veig însemnând vigoare dionisiacă. Şi sociologul civilizaţiilor indo-europene *376 arată mai ales opoziţia radicală care există între eroul războinic si omul bogat, precum şi frecventa valorificare negativă a lui census iners, a aurului fatal eroului ca şi purificării eroice. Ca „Aurul Rinului" sau colierul Harmoniei de la care provin nefericirile Tebei. Cezar însuşi remarcase la războinicii germanici această repulsie foarte puternică faţă de aur *377. La aceştia vârsta de aur e patronată de zeul Frodhi sau Frotha, varietate a lui Freyr, divinitatea feminoidă a fecundităţii, a pământului. Ar exista aşadar cicluri mitice de civilizaţie alternativ polarizate de cucerirea războinică, de spadă, sau dimpotrivă, de tihnă şi bogăţie.

O parte esenţială a tezelor lui Dumezil *378 e dedicată studierii fuziunii armonioase a acestor aspiraţii psiho-sociale contradictorii. La Roma această fuziune e simbolizată de asimilarea istorică a sabinilor şi romanilor.

256

Ceea ce-i opune pe protejaţii lui Jupiter şi Marte sabinilor e că sunt lipsiţi de opes, lipsiţi de bogăţii, în timp ce sabinii disprețuiesc inopia vagabonzilor romani. Cu ajutorul atracţiei pe care-o exercită aurul, o seduce şi-o corupe Titus Tatius, căpetenia sabinilor, pe vestala Tarpeia *379. Şi Romulus, marcând această antinomie între spada romană şi bogăţia sabină, înalţă invocaţia către Jupiter Stator împotriva corupţiei prin aur şi bogăţii. După împăcarea legendară dintre cele două popoare duşmane, sabinii vor întemeia la Roma cultele agrare, şi printre acestea cultul lui Quirinus, de care Dumezil s-a ocupat cu precădere *380. Sabinii din legendă aduc deci cetăţii războinice valori noi, în special revalorificarea femeii şi a aurului. Din această fuziune mitică va rezulta echilibrul faimoasei civilizaţii romane, războinică şi totodată juridică, dar deopotrivă agricolă si domestică. Roma va deveni astfel pentru Occident arhetipul politic prin excelenţă. Ar fi, în această privinţă, de întreprins un foarte interesant studiu asupra tenacităţii şi persistenţei iconografiei simbolice romane. Spade şi cornuri ale abundenţei sunt propagate până-n zilele noastre pe toate monedele şi medaliile ţărilor europene. Această vitalitate a emblemelor lui Marte şi Quirinus trebuie să ne facă să înţelegem că istoria legendară a vestitei cetăţi nu este în fond decât proiectarea mitică a structurilor antropologice. Această reacţie de iniţială neîncredere a războinicilor faţă de

bogaţii sabini se repercutează într-o întreagă tradiţie indo-europeană pentru care răul e asimilat cu „femeia şi aurul" *381. E opoziţia tradiţională a divinităţilor monoteiste şi a valorilor exclusive faţă de divinităţile şi valorile „plurale". Larii si Penaţii sunt întotdeauna la plural, în India, cea de-a treia clasă a zeilor poartă numele de „Vasu", apelaţiune învecinată cu un termen însemnând „bogăţiile" *382. Opoziţia dintre cele două regimuri ale imaginaţiei se regăseşte în legenda germanică a luptei dintre zeităţile Ases şi Vanes. Legenda Tarpeii e foarte înrudită cu cea a lui Gullveig, vrăjitoarea malefică „beţia aurului" *383. Şi orice societate echilibrată, fie ea la origine aceea a războinicilor, trebuie să păstreze în sine o parte nocturnă. Astfel, germanicii închină un cult lui Njordhr, asimilat cu pământul mamă şi cu zeiţa păcii, în ziua sărbătoririi sale, războinicii nu se ating de arme şi nici măcar de obiecte de fier. Ziua zeului Njordhr e ziua păcii si a odihnei,pax et quies *384. Tot astfel la Roma, cultul care s-a aflat în concurenţă cu focul purificator e cel al Fortunei, Marea Zeiţă chtoniană a sabinilor, cupra mater, de care Ceres, Heries, Flora, Hera sau Junona nu diferă decât cu numele *385. Sabinul Titus Tatius, care a corupt-o pe Tarpeia, e cel care ar fi propagat cultul zeiţei abundenţei.

257

La Roma aşadar, ca şi la germanici, cele două mentalităţi, în ciuda întrepătrunderii instituţiilor şi cultelor, dăinuie îndeajuns de disociate, fapt care dovedeşte solidaritatea Regimurilor Diurn şi Nocturn în calitatea lor de structuri ale imaginarului. Studiile istorico-sociologice la care am făcut aluzie acoperă deci în întregime antiteza psihologică, pe care am scos-o în evidenţă în capitolele precedente, între două mari regimuri simbolice, cel dintâi gravitând în jurul schemelor ascensionale şi diairetice, şi promovând imagini purificatoare şi eroice, celălalt^ dimpotrivă, identificându-se cu gesturile coborârii şi ghemuirii, concentrându-se în imaginile misterului şi intimităţii, în căutarea cu îndărătnicie a comorii, a odihnei, a tuturor roadelor pământului. Aceste două regimuri ale psihismului sunt absolut antinomice şi, chiar în complexele istorice şi instituţionale ale civilizaţiilor romană, germanică sau indiană, cele două curente se disting perfect şi. silesc legenda să recunoască si să oficializeze această disociere.

Am studiat în primele două capitole ale acestei lucrări cum conştiinţa eroică, Regimul Diurn al reprezentării, respinge cu oroare şi dezgust „femeia şi aurul", accentuând antinomiile de vreme ce propriu atitudinii diairetice e tocmai de-a tranşa categoric şi precis, de-a disocia şi a actualiza astfel structuri schizomorfe care fac din Regimul Diurn al imaginarului un veritabil regim al antitezei. Am putea, de dragul simetriei, să încheiem acest capitol printr-o descriere a simbolurilor şi a valorilor pe care le exclude Regimul Nocturn, schemele intimităţii şi profunzimii. Ar însemna dezvoltarea punctului de vedere sabin asupra cuceritorilor romani.

Ar trebui să descriem un infern agorafobie, oarecum comparabil cu cel care-o teroriza pe bolnava îngrijită de doctoriţa Sechehaye *386. Calităţile negative ale acestui univers ostil odihnei şi profunzimii ar fi superficial, uscăciunea, precizia, sărăcia, ameţeala, strălucirea orbitoare şi foamea. N-ar fi greu de colecţionat expresii filosofice, religioase sau poetice ale repulsiei faţă de lumină, disociere, idealism eterat, elevaţie etc...387. Totuşi, prin atitudinea promulgând valorile de intimitate, prin preocuparea faţă de legăturile şi de fuziunile nesfârşite pe care îl comportă demersul de dublare al conştiinţei, prin subtilitatea proceselor de dublă negare care integrează momentul negativ, Regimul Nocturn al psihismului e mult mai puţin polemic decât preocuparea diurnă şi solară a disocierii. Liniştea şi bucuria provocate de bogăţii nu sunt deloc agresive şi te îndeamnă să visezi la bunăstare mai înainte de-a te duce cu gândul la cuceriri. Tendinţa spre compromis e marca Regimului Nocturn.

258

Vom vedea ca această tendinţă duce la o cosmologie sintetică şi dramatică în care imaginile zilei şi figurile nopţii fuzionează. Pentru moment am putut constata în ce măsură simbolurile nocturne nu ajung constituţional să se descotorosească de expresiile diurne: valorificarea nopţii se realizează adeseori în termeni de iluminaţie. Eufemismul şi antifraza nu se exercită decât asupra unui termen al antitezei şi nu sunt urmate de-o devalorizare reciprocă a celuilalt termen. Eufemismul nu fuge de antiteză decât ca să recadă în antilogie. Poetica nocturnă tolerează „luminile obscure". Ea e supraîncărcată de bogăţii, deci îngăduitoare. Romanii sunt cei care declară război sabinilor. Numai inopia e realmente imperialistă, totalitară şi sectară.

III. STRUCTURILE MISTICE ALE IMAGINARULUI

Am fi putut, de dragul simetriei faţă de titlul pe care l-am dat capitolului dedicat structurilor Regimului Diurn, să intitulăm acest capitol, care degajă şi rezumă structurile nocturne studiate prin mijlocirea simbolurilor inversării şi intimităţii, „structuri glischromorfe" sau „ixomorfe" ale imaginaţiei. Vom constata într-adevăr că adeseori structurile Regimului Nocturn se învecinează îndeaproape cu simptomele şi sindroamele tipurilor caracterologice ixotime si ixoide, ba chiar cu simptomele epileptoide *388. Am vrut totuşi să marcăm chiar de pe-acum că structurile imaginarului nu acoperă o tipologie, fie ea şi patologică. Tocmai pentru acest motiv am preferat termenul mai vag şi mai puţin ştiinţific de „mistic" în locul celor elaborate de psiho-patologie. Vom da adjectivului mistic *389 sensul său cel mai curent, în care se află

conjugate si-o voinţă de unire, si-o anumită predilecţie pentru tainica intimitate.

PrimajJiucţură pusă în evidenţă de imaginaţia simbolurilor inversării şi intimităţii e cea pe care psihologii o denumesc dedublare şi perseveraţie. Am văzut în ce măsură procesul de eufemizare, folosind dubla negaţie era în esenţa lui un procedeu de dedublare! Intimitatea nu e în fond decât o consecinţă â reveriilor de încastrare" ale lui Iona. Există, în profunzimea reveriei nocturne, un soi de fidelitate fundamentală, un refuz de-a ieşi din cadrul imaginilor familiare şi confortabile. E structura pe care Stromgren *390 o semnala la tipul caracterologic ixotim când vedea în perseveraţie o trăsătură tipică fundamentală. Pentru Rorschach, perseveraţia părţilor reţinute din test e un simptom central de ixotimie. O parte a planşei testului e reluată de trei-patru ori şi interpretată în ciuda schimbării de poziţie a planşei. Adeseori ixotimia e tip pisălogeală. „Se observă totodată, adeseori, o relaţie caracteristică între tenacitatea părţilor reţinute şi simetria în cuvinte ca acestea şi de asemenea, pe de altă parte..." *391.

259

Această simetrie nu mai e simetria în antiteză, ci simetria în similitudine. Perseveraţia negaţiei, în dubla negaţie, nu e altceva decât această simetrie în similitudine: se trece pe nesimţite de la „după cum... precum" la „nu... nici", în ixoidiile mai caracterizate *392 aflăm o stereotipie foarte avansată a anumitor elemente ale testului: fie, de pildă, stereotipii de răspunsuri anatomice, fie stereotipia răspunsurilor formă-culoare, fie, în cazurile net epileptoide, perseveraţia marilor amănunte.

în epilepsia propriu-zisă, unul din cele trei simptome puse în evidenţă de Rorschach e încă o dată „procesul de perseveraţie" pe care Guirdham *393 l-a studiat sub denumirea de percepţional perseveration. Acest fenomen constă din faptul că subiectul, a cărui inteligenţă e neatinsă, alege din planşele testului părţile având aceeaşi formă, dar le interpretează diferit: de pildă, un subiect va percepe în mod stereotip toate peninsulele de aceeaşi formă, în vreme ce un altul nu va fi sensibil decât la toate părţile în relief rotunjite. Se manifestă în acest fenomen o perseveraţie perceptivă şi o infidelitate expresivă. Se mai pot întâlni la epileptici anumite cazuri de perseveraţie în percepţie şi în interpretare în acelaşi timp. E ceea ce Bovet a numit „vâscozitatea temei" *394. Această vâscozitate a temei se traduce nu printr-o exactă repetare stereotipă a unei interpretări date, ci prin variaţiuni tematice care pun în evidenţă izomorfismul interpretărilor. De pildă, o primă interpretare a unui amănunt al planşei va fi „cap de câine" şi vor urma alte interpretări, în alte planşe, care se vor menţine aproape la aceeaşi categorie a conţinutului semantic: „cap de cal", „cap de şarpe" etc... Dacă mai târziu subiectul se hotărăşte să abordeze o altă temă, florală, geografică etc., această temă se va

recunoaşte şi se va menţine o bună bucată de vreme. Dar cine nu-şi dă oare seama că această „vâscozitate a temei" şi această perceptional perseveration nu sunt altceva decât structurile încastrării recipientelor izomorfe şi obsesia intimităţii proprii Regimului Nocturn al imaginii? Capitolele în care trecem cu atâta uşurinţă de la mare la peştele înghiţitor, de la înghiţitor la înghiţit, de la pământul leagăn chtonian la peşteră, apoi la casă şi la recipiente de tot felul, nu erau decât o ilustrare a acestei structuri generale a reprezentării care se manifestă atât în perceperea planşelor lui Rorschach, cât şi în fabulaţiile imaginarului. Avem de-a face în toate cazurile cu o stăruitoare fidelitate faţă de liniştea primitivă, ginecologică si digestivă, pe care reprezentarea pare s-o păstreze.

Tot această perseveraţie ne poate ajuta să înţelegem confuzia, permanent semnalată în cursul acestor ultime capitole, între recipient şi conţinut, între sensul pasiv şi sensul activ al verbelor şi al fiinţelor.

260

Într-adevăr, la baza formei active sau pasive, adică a predicării distincte a cutărui sau cutărui subiect al unei acţiuni oarecare, stăruie mai adânc imaginea gratuită a înseşi acţiunii pure. însăşi perenitatea substanţială a acţiunii ne face să neglijăm calificările substantive sau adjective. Această structură de perseveraţie dă formă unui întreg joc în care recipiente şi conţinuţi se confundă într-un fel de integrare la infinit a sensului verbal al încastrării. Din punct de vedere material, acest emoţionant ataşament faţă de patria-mamă, faţă de locuinţă şi de aşezare, se traduce prin frecvenţa imaginilor pământului, profunzimii şi casei. Nu e întâmplător că doctoriţa Minkowska a scos în evidenţă *395 la Van Gogh - pictor epileptic - această iconografie a fidelităţii: interioare din Olanda în care ţăranii mănâncă cartofi, grădina prezbiteriului patern, cameră la Arles, cuiburi de păsări, colibe la Nuenen, peisaje din Provence, unde pământul invadează totul şi elimină puţin câte puţin cerul, constituie un ecou al marii fidelităţi a lui Vincent faţă de fratele său Theo *396. Aceeaşi structură se regăseşte aşadar pe planul legăturii imaginilor prin dublare, dublă negaţie şi repetare, şi pe planul construirii perceptelor prin perseveraţie.

Cea de-a doua structură, şi care e corolarul celei dintâi, e vâscozitatea, adezivitatea stilului de reprezentare nocturnă. Acesta e de altfel caracterul care i-a izbit în primul rând pe psihologi când au denumit anumite tipuri psihologice cu termeni împrumutaţi unor rădăcini având semnificaţia de vâscozitate, clei, lipici *397. Această vâscozitate se manifestă în mai multe domenii: social, afectiv, perceptiv, reprezentativ. Am văzut deja cât de importantă era vâscozitatea temei, care dictează o gândire ce nu mai e alcătuită din disocieri, ci din variaţiuni confuzionale pe-o singură temă. Ixotimul dă întotdeauna dovadă de „prea puţine disocieri"

*398. Această vâscozitate ixotimică s-ar manifesta şi pe plan social. Kretschmer a putut vorbi în această privinţă de un „sindrom hipersocial" *399 al ixotimului, iar în testul Rorschach marea cantitate de răspunsuri „formă-culoare" ar fi indiciul vâscozităţii afective *400. La Van Gogh regăsim deopotrivă această constantă dorinţă de-a se împrieteni, de-a clădi o comunitate cvasi-religioasă în „casa prietenilor", de-a construi o „cooperativă a pictorilor" *401. Vâscozitatea apare mai ales în structura expresiei. Minkowski *402 a arătat foarte bine ca la „epileptic" totul „se leagă, se confundă, se aglutinează", găsind în asta o prelungire firească spre cosmic, spre religios. „Epilepsia" ar fi astfel structura opusă Spaltunţ-ului schizofrenic. „Van Gogh a pictat mai multe poduri care au întotdeauna acelaşi caracter, adică faptul că accentul cade pe pod." *403 Se ştie, pe de altă parte, că toată opera literară a pictorului e străbătută de puternice preocupări religioase *404, în expresia scrisă, Regimul Nocturnul legăturii, al vâscozităţii se manifestă prin frecventa verbelor, şi în special a verbelor a căror semnificaţie e vădit inspirată de această structură glischromorfă: a corela, a ataşa, a suda, a lega, a apropia, a suspenda, a alătura etc..., în timp ce în expresia schizomorfă substantivele şi adjectivele domină în raport cu verbele. Expresia schizomorfă poate fi inertă, pentru că tinde spre abstracţia de tip alegoric, în vreme ce glischromorfia predispune la confuzie şi tinde spre supraabundenţa verbului, spre precizarea amănuntului *405. Şi aici avem o dovadă a faptului că diateza verbului este indiferentă în raport cu schema motrice a acţiunii exprimate. Pe de altă parte, expresia glischromorfă va utiliza cu precădere prepoziţiile , “pe”, "Între” „cu" şi toate expresiile care încearcă să stabilească legături cu obiecte sau figuri logic separate, Minkowski notează *406 că această fobie a separării se manifestă înTtestul Rorschach prin deformarea confuzională a planşelor în care culorile şi formele sunt în mod obiectiv cel mai clar delimitate. Astfel, pe planşa a VIII-a, epilepticul vede un „animal care se urcă de la un punct cenuşiu la un punct roşu", legând astfel cele trei elemente categoric separate; în faţa planşei a IX-a, în care trei elemente colorate se suprapun fără nici o legătură aparentă de formă sau culoare, pacientul va răspunde: „e un cap de oaie... e un foc, "un foc care arde pe-un cap de oaie". Şi după cum conchide Minkowski, desluşim în aceste răspunsuri „expresia acelei tendinţe de-a lega abuziv părţile planşei unele de altele pe unicul considerent că sunt alăturate, şi de-a le uni astfel într-un ansamblu, şi asta în dauna preciziei formei acestor părţi care ar trebui să ni se impună izolat" *407. Acest refuz de a izola, de a separa, nu se regăseşte oare în chiar stilul picturii lui Van Gogh? Adeseori *408 opera celui ce-a pictat floarea-soarelui a fost taxată drept „cosmică". Ceea ce îngăduie, într-adevăr, de la prima ochire, diferenţierea tehnicii analitice a unui Seurat de învolburarea picturală a lui Van Gogh e înainte de toate legătura materiei picturale: întreaga pânză e parcă măturată de aceeaşi mişcare a

penelului, e inundată de-un val continuu de pictură încărcată de furie şi duioşie. Lumea plastică şi picturală a lui Van Gogh, dacă o opunem concepţiei analitice a unui schizoid ca Seurat şi cu atât mai mult dacă o opunem lumii dislocate, precise, formale şi dure a picturii concrete a paranoicului Dali sau abstracţiilor geometrice ale lui Mondrian, apare într-adevăr ca domnie a vâscozităţii *409. De altfel, o dată cu Van Gogh şi cu foviştii, discipolii săi, pictura în ulei va fi utilizată ca pastă vâscoasă şi nu ca vehicul translucid *410. Ceea ce trebuie subliniat însă în primul rând e că această structură aglutinantă e înainte de toate însuşi stilul eufemismului dus ia extrem, al antifrazei. În timp ce structurile schizomorfe se defineau din capul locului ca structuri ale antifrazei şi chiar ale hiperbolei antitetice, vocaţia de a lega, de a atenua diferenţele, de a subtiliza negativul prin însăşi negaţia lui c constitutivă acestui eufemism dus la extrem pe care-l numim antifrază.

262

În limbaj mistic, totul se eufemizează: căderea devine coborâre, mestecatul înghiţire, beznele se atenuează luând chip de noapte, materia luând chip de mamă, iar mormintele luând chip de locuinţe fericite şi de leagăne. Astfel, la marii mistici, limbajul cărnii se suprapune semanticii mântuirii, este acelaşi verb care exprimă păcatul şi izbăvirea.

Cea de-a treia structură mistică ni se pare a sălăşlui în realismul senzorial al reprezentărilor sau în vivacitatea imaginilor. E caracterul care a creat adeseori caracterologilor şi tipologilor considerabile dificultăţi, într-adevăr, conform terminologiei lui Jung *411, totul ne determină să considerăm în primul rând cele două structuri dintâi ca având trăsături introversive marcate. În special vâscozitatea şi religiozitatea, legată de ea, ne poate determina să considerăm că mistica e cu-adevărat introvertire. Dar atunci această a treia structură, care pare a înrudi imaginaţia mistică cu thoug-minded-ul lui James sau cu Einfuhlung-ul esteticianului Worringer *412, contrazice definiţiile date introvertirii de către Jung *413. Nu vrem pentru moment să stăruim asupra dificultăţilor tipologiei şi certurilor dintre tipologi, dar putem vedea că în arhetipologie structurile mistice constelează fără dificultate cu caracterele Einfuhlung-ului, cu aspectul de vivacitate concretă, atât senzorială cât şi imaginară, a fanteziei mistice. Testul Rorschach confirmă această structură relevând la toate conştiinţele glischromorfe un tip de rezonanţă intimă „extratensiv şi ambiegal" *414, oferind, cu alte cuvinte, un protocol cu un raport de răspunsuri chinezice şi de răspunsuri culori foarte ridicat. Dimpotrivă, acelaşi protocol prezintă o absenţă de răspunsuri „formă-generală" care denotă o lipsă de sinteză abstractă. La ixoizi, testul Rorschach *415 denotă o mare şi labilă varietate de răspunsuri culori. Acest contrast tipologic l-a determinat pe Minkowski *416 să opună tipul „epileptoid-senzorial" tipului „schizoid-raţional". Nu vom merge atât de departe în afirmarea tipologică şi

vom spune pur si simplu că concluziile lui Minkowski se impun în studierea structurilor mistice. „Senzorialul trăieşte... în concret, chiar în hiperconcret, neizbutind să se desprindă de el. El simte într-o mult mai mare măsură decât cugetă şi se lasă călăuzit în viaţă de această facultate de-a simţi foarte îndeaproape fiinţele şi lucrurile" *417. Acest mod „de a simţi foarte îndeaproape" e acelaşi lucru cu „aptitudinea intuitivă" pe care Bohm *418 o numără printre caracteristicile talentului artistic. Această intuiţie nu mângâie lucrurile dinafară, nu le descrie, ci, reabilitând însufleţirea, pătrunde în miezul lucrurilor, le însufleţeşte. Drept urmare, multitudinea de răspunsuri chinezice în testul Rorschach: „mişcare ce nu se reduce la o simplă deplasare a obiectelor în spaţiu, dar care, în dinamismul ei elementar, primează, dacă se poate spune, asupra obiectului, şi se impune astfel adeseori în dauna preciziei formale" *419.

263

Drept urmare, prioritatea, în toate protocoalele acestei structuri, răspunsurilor chinezice şi răspunsurilor culori asupra răspunsului formal geometric. Drept urinare, bogăţia şi, ca să zicem aşa, connaturalitatea acestei structuri cu esenţa însăşi a imaginaţiei care, înainte de toate, e reprezentare a schemei dinamice a gestului. Numeroşi autori *420 notează această uşurinţă cu care fanteziile glischromorfe promovează o reprezentare „în imagini", nu în forme sintactice sau „în scheme" abstracte. Imagini care nu sunt defel calchieri ale obiectului, ci dinamisme „trăite... în primitiva lor nemijlocire. Ele sunt mai degrabă producţie decât reproducţie" *421.

Cine nu-şi dă oare seama că acest tablou psihologic se aplică „epilepticului" Van Gogh? întreaga-i operă, începând cu epoca pariziană, nu e oare un furios „răspuns culoare" de unde nu va putea ieşi decât exasperarea cromatică a foviştilor? Şi scriitura picturală, toată numai virgule şi vârtejuri, a lui Van Gogh nu iscă oare în spectator acel sentiment de intens dinamism care însufleţeşte tot universul, până şi cea mai statică natură moartă? E de-ajuns să parcurgem corespondenţa pictorului ca să ne dăm seama cât de stăruitoare e viziunea sa coloristică: aproape la fiecare pagină suntem fascinaţi de câte-o descriere preamărind culorile vreunui peisaj sau vreunei scene întrezărite, şi totodată frapaţi de acea „rezonanţă intimă" pe care-o vădeşte senzorialitatea la pictorul Cafenelei de noapte. Culorile şi perceperea lor sunt nu numai elemente care „localizează" obiectul, dar care-i dezvăluie semnificaţia intimă, simbolismul sentimental. Van Gogh, în unele scrisori celebre, schiţează o întreagă semantică a culorii *422, în mod paradoxal, senzualismul exacerbat al culorii la Van Gogh pătrunde în însăşi taina fiinţelor şi lucrurilor. Pictura lui Van Gogh constituie pilda unei picturi care, prin lăcomia picturală dragă impresioniştilor, atinge o profunzime mistică comparabilă cu cea a lui El Greco sau Rembrandt. Reflectarea impresionistă, fără a se reîntoarce la obiectiva „culoare

locală", se converteşte în substanţă. Opera lui Van Gogh nu e, din acest punct de vedere, prea departe de procesul de transmutaţie al Marii Opere alchimiste: o vulgară floare a soarelui devine, pe pânza pictorului din Arles, însăşi substanţa strigătului lui Prometeu, ca şi la celălalt olandez, Vermeer, culoarea transfigurează, dar la pictorul damnat această transfigurare prin culoare se face în „exploziva" *423 exaltare care caracterizează polul negativ al epilepsiei.

264

În sfârşit, cea de-a patra structură, strâns legată de cele trei precedente, ni se pare a consta în acea tendinţă spre „miniaturizarea spre gulliverizarea reprezentării în Regimul Nocturn. Psihologii *424 au insistat cu toţii asupra „minuţiozităţii", a „meticulozităţii" caracterelor ixotime. Ralantiurile intelectuale ale acestui tip se leagă de amănunt, pierd din vedere întregul, dau dovadă de-o foarte caracteristică pedanterie, care stăruie asupra amănuntului, îl selectează şi-l comentează cu meschinărie, în răspunsurile la testul Rorschach *425, scrupulozitatea şi spiritul de rutină al ixotimului se manifestă în multe feluri: şi mai întâi prin numărul de răspunsuri superior mediei curente. Ixotimul pare a se teme întotdeauna că-i scapă un amănunt. Minuţiozitatea descriptivă a ixoidiei se va manifesta deopotrivă în frecvenţa răspunsurilor anatomice, şi în acest caz minuţiozitatea descrierii anatomice se asociază cu stereotipia perseveraţiei *426. Dar mai mult ca orice, izbitor în protocolul glischroid e numărul considerabil de răspunsuri „globale" sau „de mare amănunt" induse pornind de la un amănunt mai neînsemnat, de la un element minuscul al figurii. Guirdham *427 notează chiar că perseverenţa conţinutului global al unui răspuns e confabulată pornind de la un infim amănunt al unui răspuns dat, şi în general pornind de la un amănunt anatomic. Această foarte caracteristică structură reprezentativă şi perceptivă merită să ne oprim asupră-i. Ea arată că pacientul integrează într-un element perceptiv sau reprezentativ restrâns un întreg semantism mai cuprinzător. Ea completează cosmicizarea inerentă vâscozităţii reprezentării printr-o veritabilă „microcosmicizare". Amănuntul devine reprezentativ pentru întreg. Am mai întâlnit frecvent acest fenomen de vicarianţă liliputană, dar Regimul Nocturn al imaginii, prin jocul încastrărilor succesive, e cel în care valoarea e întotdeauna asimilată cu ultimul conţinut, cu cel mai mic, cu cel mai concentrat dintre elemente. Ca în Kalevald *428, mica scânteie e cea care conferă întregu-i sens diverselor recipiente, şi în extremis acelui recipient general care e Universul. De asemenea, sarea sau aurul e substanţa activă, microcosmică prin intermediul căreia există metalele şi elementele vastei lumi. Nu e de mirare că într-o atare structură formele sunt „rele" *429, adică deformate în raport cu folosirea lor diurnă şi „corectă", de vreme ce la acest nivel mistic nu forma e cea care contează, ci materia, substanţa. Am văzut că până la urmă recipientul, receptaculul n-avea prea mare însemnătate, cu condiţia să ai beţia

conţinutului. Aceasta pentru că în structura mistică, aşa cum am arătat cu ajutorul unor exemple concrete de imaginaţie, are loc o completă răsturnare a valorilor: ceea ce e inferior ia locul a ceea ce e superior, cei dintâi devin cei din urmă, puterea degeţelului îşi bate joc de forţa uriaşului şi a căpcăunului. S-ar putea demonstra această grijă constantă faţă de revoluţia microcosmică, de revoluţia prin cei „umili", în opera epilepticului Dostoievski; şi însuşi faptul că atât în opera lui Balzac, cât şi a lui Zola se acordă deplină însemnătate mediului material sau social, habitatului omenesc, în ciuda aparenţelor care par a privilegia recipientul, e tot o răsturnare a obiceiurilor diurne de gândire ale clasicismului romanesc şi acordarea primului loc inferiorului, materialismului ambianţei, în dauna a ceea ce se considera până atunci superior, cu alte cuvinte, sentimentelor umane.

265

Dar tot opera lui Van Gogh ne va oferi exemplul cel mai complet de „microcosmicizare". întrucât, paradoxal, această operă cosmică, această operă care plămădeşte un întreg univers în magma vâscoasă a pastei sale, manifestă o predilecţie pentru „subiectele mici". E ceea ce îi vor reproşa întotdeauna pictorii *430 amatori ai Nunţii din Cana şi ai compoziţiilor de proporţii vaste. Naturile sale moarte: sticle şi căni de-un realism brutal, o biblie solitară aşezată pe-o masă, o pereche de saboţi sau de ghete, verze şi cepe, scaun, fotolii - sunt lipsite de orice punere în scenă decorativă predilectă spiritului baroc al lui Cezanne. Sunt subiecte bazate mai mult pe intensitatea expresivă decât pe vastitatea decorativă. Şi faimoasele flori, floarea-soarelui, trandafiri, stânjenei, completate de L'ceil de paon şi Leş roses â l'escarbot din colecţia V. W. Van Gogh, ne îndeamnă imperios la o comparaţie cu genul pictural Kwacho *431 - flori şi păsări - din pictura japoneză şi estetica taoistă. Kwacho ca şi grădina în miniatură a templului shintoist e un microcosmos plin de profunde semnificaţii sentimentale. Nu e întâmplător faptul că expresionismul lui Vincent Van Gogh a fost permanent obsedat de simbolismul pictural al Extremului Orient. Iar reducţia microcosmică poate fi regăsită şi ea în peisajul pictorului de la Arles: nu numai prin semantismul expresiv cu care încarcă - în genul maeştrilor taoişti şi al lui Zen - orice figuraţie a naturii, dar şi prin aceeaşi voinţă de-a reduce un peisaj la câteva elemente expresive, aşa cum procedau Tchang-Fang-Yeou sau Hia-Kouei *432. Arta litotei e foarte apropiată de intenţiile antifrazice. Un lan de grâu, un chiparos singuratic, un rond de flori din grădina de la Daubigny, o căruţă, o stâncă, câteva trunchiuri de copac încolăcite de iederă îi sunt de-ajuns lui Van Gogh ca să sugereze o cosmologie, aşa cum pictorului Zen îi ajungeau un bambus sau un pin în bătaia vântului, câteva trestii pe-o plajă. Aluzia acută la un subiect restrâns, litota incisivă sunt la Van Gogh, ca şi la Sesshu, semnul unei imaginaţii microcosmice.

Poate că ar trebui însă să includem în această structură liliputană întreaga artă a peisajului. Chan-chouei-ul *433 - ape şi munţi - taoist sau Tchang nu reprezintă în fond decât o Mandala figurativă, un microcosmos care concentrează în vederea însăşi meditării substanţa universului, soliditatea stâncii şi mlădierea valului.

266

Până şi-n Occident peisajul s-a eliberat încet-încet de icoana hagiografică şi antropomorfă, dar a păstrat din icoană sensul ei aluziv, intenţia de-a concentra o reverie sau o putere într-un spaţiu redus, uşor de stăpânit. Şi un partizan al marelui peisaj de compoziţie, ca A. Lothe. e nevoit să recunoască această voinţă de „reducere a cosmosului la un biet spaţiu bidimensional" *434. In cele din urmă, vocaţia lui Ruisdael, a lui Corot, Claude Monet sau Cezanne nu se îndepărtează prea mult de cea a ikebanei care, într-un buchet alcătuit din câteva flori sau într-o minusculă grădiniţă, concentrează şi rezumă totalitatea universului. Peisajul pictat e întotdeauna microcosmos: constituţional, nu poate pretinde o similitudine de dimensiuni şi, cu atât mai puţin, o gigantizare a modelului. Ba s-ar putea afirma că structurile privilegiate de-o cultură se recunosc în materialitatea iconografiei sale: culturile preponderent „diurne" acordă primul loc figurii umane şi au tendinţa să gigantizeze eroii şi faptele lor vitejeşti, în timp ce culturile care se constituie în jurul unui misticism au tendinţa să privilegieze iconografia naturalistă; cel puţin acestea sunt concluziile pe care le confirmă atât poezia mistică a lui St-Jean de la Croix, cât şi laviul extrem-oriental. Predilecţia faţă de miniatură e constitutivă pentru capelă ca şi pentru Kakemono. E explicaţia faptului că, în mod mai general, sentimentul naturii şi expresia sa picturală, muzicală sau literară e întotdeauna misticitate: natura „uriaşă" nu poate fi cuprinsă şi nu se exprimă decât gulliverizată, decât redusă - sau indusă! - la un element aluziv care o rezumă si în felul acesta o concentrează, o transformă într-o substanţă intimă.

În rezumat, putem scrie că patru structuri mistice ale imaginarului în Regim Nocturn sunt uşor de recunoscut: prima e această fidelitate în perseverare şi dedublarea pe care-o ilustrează Simbolurile încastrării si sintaxa dedublării şi a dublei negaţii. A doua e acea viscozitate eufemizantă care în orice şi pretutindeni aderă la lucruri şi la imaginea lor recunoscând o „parte bună" a lucrurilor, folosirea antifrazei, refuzul de a tăia, de a despărţi şi de a supune gândirea implacabilului regim al antitezei. A treia structură, care nu e decât un caz particular al celei de-a doua, e un ataşament faţă de aspectul concret, colorat si intim al lucrurilor, faţă de mişcarea vitală, de Erlebnis-ul *435 fiinţelor. Această structură se vădeşte în traseul imaginar care coboară în intimitatea obiectelor şi a fiinţelor, în sfârşit, a patra structură, care e cea a concentrării, a rezumatului liliputan, manifestă explicit marea răsturnare a valorilor şi

imaginilor cu care ne-a deprins descrierea Regimului Nocturn al fanteziilor.

267

Simbolurile pe care le-am studiat însă până aici în ultimele capitole, şi structurile lor psihologice, ne invită să aprofundam şi mai mult studierea Regimului Nocturn, întrucât aceste imagini nocturne de încastrare, de intimitate, aceste sintaxe de inversare şi repetiţie, aceste dialectici ale schimbării de direcţie îmboldesc imaginaţia să fabuleze o poveste care să integreze diversele faze ale întoarcerii. Imaginaţia nocturnă e deci antrenată în mod firesc de la tihna coborârii şi intimităţii, pe care-o simboliza cupa, la dramatizarea ciclică în care se organizează un mit al întoarcerii, mit ameninţat întruna de ispitele unei gândiri diurne despre întoarcerea triumfală şi definitivă. Dublarea recipientului prin conţinut, a cupei prin băutură, îndeamnă irezistibil atenţia imaginară să se concentreze în egală măsură asupra sintaxei dramatice a fenomenului, ca şi a conţinutului său intimist şi mistic, Astfel se trece pe nesimţite de la simbolismul mistic al cupei la simbolismul ciclic al dinarului.

NOTE

1 Baudouin foloseşte termenul de „reversiune"; cf. Le Trlomphe du he'ros, p. 124-l30.

2 Cf, Dumezil, J.M.Q., I, p. 144; Tarpeia, p. 59,61; cf. Soustelle, op. cit., p. 35 şi urm., cu privire la ambiguitatea zeiţei Tlazolteotl,

3 Cf. supra, p. 160 şi urm.

4 Dumezil, Tarpeia, p. 56,

5 Cf. Bachelard, Rev. repos, p. 5, şi Desoille, Le reve eveille enpsychothe'fapie, p. 150.

6 Bachelard, Rev. volante, p. 398. 7Cf. Desoille, op. cit.,p. 151,211,336.

8 Cf. Bachelard, L'Eau et Ies reves, p. 146.

9 Bachelard, Feu, p. 84. Cf. Repos, p. 52. Cf. J.-P. Bayard, Le Feu,m special cap.XI,p. 124,„Lefeudesalchimistes",sicap. XIV,p. 168,„Chaleurs magiques".

10 Cf. Reik, Der eigene und der fremde Goli, în Intern, psychoand. Verlag, nr.2,p. 234, Viena, 1923.

11 Cf. Bachelard, Repos, p. 129 şi urm., 145; Feu, p. 85.

12 Bachelard, Repos, p. 142; cf. Verrier Elwin, Maison des jeunes..., p. 239 şi urm.

13 Cf. supra, p. 108 şi urm.

14 Sechehaye, Journ. Schizoph., p. 70, 84.

15 Cf. Andre Bay, Histoires racontees par des enfants; cf. Bachelard, Repos, P. 132, 178; cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 18, 24,49.

GILBERT DURÂND

16 Harding, op. cit., p. 165; cf. Desoille, Explor., p. 74: „Procedeul psihanalitic corespunde unei coborâri"; cf. M. Carrouge, A. Breton et Ies donnees fondamentaks du surrealisme, p. 24 şi urm.

17 M. Bonaparte, Psychanalyse et biologie, p. 124 şi urm.

18 Op. cit., p. 130-l35.

19 Propriu discursului mitic şi legendar, contrar obiectului ritual, e de a sintetiza „sincronic" disociind „diacronic". E ceea ce reiese din legenda Sfântului Christophe ca şi din legenda Sfintei Martha; cf. Dumont, La Tarasque, p. 223—225. ' 20 Op. cit., p. 138.

21 Cf. op. cit., p. 139. Un fenomen asemănător de eufemizare e relatat de A. Mătraux (Contribution aufolklore andin, în Journ. Soc. Americanistei, XXVI, 1934, p. 70) la indienii Aymara, care îl asimilează pe vechiul lor zeu al trăsnetului cu imaginea convenţională a Sfântului Jacques. La haitienii Vaudou, de asemenea, Sfântul Jacques e confundat cu loa Ogou-fier vechi; cf. A. Metraux, Le Vaudou haîtien, p. 288—289, şi pi. XV, p. 320; cf. Bastide, Immigration et metamorphose d'un dieu, în Cah., intern, social., XX, 1956, p. 45—60; cf. de asemenea, referitor la asimilarea zeului slav al tunetului şi a profetului Ilie, G. F. Coxwell, Siberian and otherFolk Tales, p. 989, l 022.

22 J. Hyppolite, Commentaire parle sur le „Verneinung" de Freud, în La Psychanalyse, 1953-55,1, p. 29.

23 Op. cit., p. 31.

24 Op. cit., p. 33.

25 Supt (engl.) (/u.).

26 Cf. Bachelard, La Terre et...repos, p. 156.

27 Op. cit., p. 157. 2S Op. cit., p. 157.

29 Cf. Dontenville, op. cit., p. 120.

30 Op. cit., p. 51,57,59.

31 Op. cit., p. 61 şi urm.

32 Cf. Bachelard, La Terre et...repos, p. 143.

33 Cf. Bay, op. cit., p. 45, citat de Bachelard, Repos, p. 133.

34 Cf. Bachelard, op. cit., p. 135.

35 Cf. Dontenville, op. cit., p. 120,129.

36 Op. cit., p. 130; cf. SousteUe, La Pensie cosmol. des anciens Mexicains, p. 20. Excelent exemplu de dedublare şi de confundare a sensului activ-pasiv în persoana zeului Quetzalcoatl care, după ce s-a jertfit sub întruchiparea lui Nanautzin, se hăituieşte şi se ucide sub întruchiparea lui Xolotl. Dar mai ales L. Dumont e cel care, în concluziile lucrării sale La

Tarasque (denumirea unui soi de manechin reprezentând un animal monstruos, plimbat de ziua Sfintei Martha în câteva orăşele din sudul Franţei, în Tarascon mai ales, n.t.), arată că în ambivalenţa benefică-malefică a ritualului sărbătorii Tarasque se află reunite caracterul malefic al legendarei Tarasque şi caracterul binefăcător al legendarei Sfânta Martha. Asistăm aici la procesul invers celui de dedublare diairetică, care evidenţiază lupta eroului cu monstrul (cf. Hubert şi Mauss, Essai sur la nature et la fonction du sacrifice, p. 112, 113, 115)- Aici „sfânta participă într-o anumită măsură la monstrul pe care-l "îmblânzeşte". Există aşadar o reală confuzie între sensul activ şi sensul pasiv, între monstru şi sauroctonul binefăcător; există „între cei doi şi altceva decât o simplă opoziţie şi e notoriu faptul că serviciile cerute efigiei rituale nu sunt de altă natură decât cele ce pot fi aşteptate de la sfânta protectoare".

37 Cf. Bachelard, L'Eau el Ies reves, p. 68 şi urm.

38 Bachelard, La Terre et...repos, p. 245.

39 Cf. W. Faulkner, Le Bruit et la fureur; Sartoris; l'Invaincue; Absalom, Absalom etc.

40 Cf. Brehier, Hist. phil., II, 3, p. 614, şi A. B6guin, Le reve chei Ies romanliques allemands, I, p. 270; cf. Durând, Le Decor mythique, op. cit., I, cap. I, § 3, Epimethee ou lesfreres opposes.

41 Steffens, Caricaturen, II, p. 697.

42 Carus, citat de Beguin, op. cit., I, p. 264.

43 Novalis, Schriffien, II, § 323; cf. III, p. 162.

44 Citat de Beguin, op. cit., II, p. 151.

45 V. Hugo, în Contemplation supreme, „Post scriptura de mă vie", p. 236.

46 V. Hugo, Dieu, în Leg. des siecles.

47 Cf. Baudouin, Psych. de V. Hugo, p. 167; cf. de asemenea Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 4,12, 33,70, 94.

48 A. Breton, Second Manifeste, p. 11.

49 P. M. Schuhl, Le Merveilleux, p. 68; cf. Bachelard, Form. esprit scient., p. 99—100, şi La Poetique de l'espace, cap. VII, p. 140 şi urm.

50 Schuhl, op. cit., p. 69.

51 Cf. op. cit., p. 74.

52 Op. cit., p. 73; cf. Bachelard, La Terre et Ies rev. du repos, p. 61.

53 Cf. Bachelard, La Poetique de l'espace, p. 142.

54 Levi-Strauss, Anthropologie structurale, p. 271 şi urm.; p. 276, fig. 19; p. 279, fig. 20.

55 Cf. Hutin, L'Alchimie, p. 89; cf. Schuhl, op. cil., p. 65. Referitor la homunculus şi la „păpuşa" de mătrăgună, cf. A. M. Schmidt, La Mandragore, p. 53 Şi urm., p. 71 şi urm.

56 Bachelard, La Terre el... repos, p. 151; cf. La Poetique de l'espace, cap. VII: „La miniature", p. 140; cf. G. Paris, Le petit Poucet et la Grande Ourse, 1875. S. Dali, Mă vie secrete, p. 34 şi urm.

58 Op. cit., p. 37.

59 Cf. Jung, Ubido, p. 114; cf. Bachelard, Repos, p. 13.

60 Bachelard, op. cil., p. 14; cf. Schuhl, op. cit., p. 62.

61 S. Comhaire-Sylvain, op. cir., II, p. 45, 121, 141, 143,147.

Op. cit., p. 158.

62

GCf.)ung,Libido,p. 118.

64 Op. cit., p. 122.

65 Cf. Hist. Gen. Relig., I, p. 237. Bachelard, Poet. de l'espace, p. 154.

67 Cvetâcvatara et Katha Up., citate de Jung, Libido, p. 114; cf. Parabolele evanghelice despre „bobul de muştar", despre „grăuntele aruncat" etc., Matth., XIII, 3; XXXI, 33.

68 Baudouin, V. Hugo, p. 156; cf. R. Nelli, op. cit., p. 239.

69 Cf. Fin de Satan; le Gibet, III; Pitie Supreme, XIV; cf. Baudouin, op. cit., p. 159.

70 Cf. Jung, Libido, p. 103, 118.

71 Citat de Schuhl, op. cit., p. 71.

72 Cf. supra, p. 140 şi urm.

73 Dontenville, op. cit., p. 179.

74 Schuhl, op. cit., ţ. 62. ,

75 Cf. op. cit., p. 179.

76 Cf. op. cit., p. 182; cf. supra, p. 248 şi urm.

77 Cf. op. cit., p. 180.

78 Cf. Bachelard, La Terre et... repos, p. 134.

79 în unele mituri găsim afirmată, în cadrul schemei înghiţirii, legătura dintre reptilă şi peşte. Levi-Strauss, după Metraux, remarcă în legendele Toba sau în produsele ceramicii peruviene tema şarpelui Lik plin de peşti. Acest şarpe putând fi înlocuit, de la caz la caz, cu un peşte uriaş, Orca gladiator, sau la irochezi cu o „Mamă a bizonilor" cu coama doldora de peşti. Levi-Strauss scoate în evidenţă izomorfismul părului, râului, belşugului, feminităţii şi peştilor după felul în care poate fi el detectat în compoziţia anumitor fresce Maya şi în unele mituri din sud-estul Statelor Unite ale Americii, care ni-l arată pe erou înmulţind numărul peştilor prin spălarea părului în apa râului. Cf. Levi-Strauss, Le Serpent au corps rempli de poissons, în Anthropologie structurale, p. 295 şi urm.

80 Peşte din specia coregon, aflat din abundenţă în anumite lacuri ale Europei (n.t.).

81 Cf. Bachelard, La Terre et... repos, p. 136.

82 Jung, Libido, p. 236; cf. velu indo-germanic.

83 Cf. Harding, op. cit., p. 62.

84 Cf. op. cit., p. 187.

85 Citat de Harding, op. cit., p. 62; cf. Jung, Libido, p. 413. Acesta aminteşte că denumirea de „Ichtus" era dată lui Attis.

86 Cf. Jung (Libido, p. 241) apropie etimologia greacă de delphis, delfin, şi de delphus, uter, şi aminteşte că trepiedul delfic, delphinis, se sprijinea pe trei picioare în formă de delfin.

87 Matth., IV, 19; cf. Coran, Sourate, 18.

88 Reprodusă în pi. XV, vezi Davy, op. cit., p. 176.

89 Cf. Contenau, De'luge babylonieti, p. 44—47; cf. referitor la Oannes: Jung, Libido, p. 189; cf. Harding, op. cit., p. 175—177.

90 Cf. H.G.R., I, p. 210. După Fabre d'Olivet, cuvântul noun înseamnă peştişor şi copilaş; cf. Langue hebraîque, p. 34.

91 Cf. Jung, Paracelsica, p. 159-l61.

92 Harding, op. cit., p. 125.

93 Cf. Griaule, Role du silure „Clarias senegalensis" dans la procreation au Soudanfranţais, în Deutsch. Akad. der Wissens. zu Berlin Instit.fur Orientforschung, ar. 26,1955, p. 299 şi urm., şi J. Soustelle, La Pensee costal- des anciens Mexicains, p. 63.

94 Op. cit., p. 302-305.

95 Op. cit., p. 308.

96 Cf. supra, p. 214 şi, respectiv nota 79 din p. 270,

97 Op. cit., p. 302.

98 Cf. Krappe, op. cit., p. 159.

99 H.G.R., I, p. 211.

100 A. Lewitzky, art. în H.GR., I, p. 158.

101 Cf. în H.G.R., p. 307 şi urm., art. G. Desroches-Noblecourt.

102 Cf. E. Underhill, Mysticism, p. 25, 32.

103 Cf. Milner, Poesie et vie mystique, p. 185.

104 Cf. Poemul Nuit obscure, strofele nr. 2,7,8,10; cf. M. Horissone, Esthetique et mystique d'apres Ste Therese d'Avila et St-Jean de la Croix.

105 Cf. Beguin, op. cit., II, p. 33.

106 Cf. Beguin, op. cit., II, p. 33.

107 V. Hugo, Fin de Satan.

108 Cf. Novalis, Hymmes â la nuit, trad. A. B6guin,p. 160—178; şi Schrifften, I, p. 54-67; II, p. 373 şi urm.

109 Beguin, Le reve chez Ies romantiques, II, p. 125.

110 Cf. supra, p. 144—145. Soustelle remarcă însemnătatea culorilor la toate popoarele care au o reprezentare sintetică a lumii, adică organizată ca nişte puncte cardinale în jurul unui centru (chinezi, pucblos, azteci, maya etc.). Cf. La pensee cosmologique, p. 68 şi urm.

111 Sechehaye, op. cit., p. 110-l11.

112 Referitor la caracterul „centripet" al culorii verzi, cf. L. Rousseau, op. cit., p. 30 şi urm.

113 Cf. Beguin, op. cit., p. 46—47.

114 Tieck, La Coupe d'or, citat de Be"guifl; op. cit., II, p. 152.

115 Cf. Bachelard, Repos, p. 34.

116 Referitor la „nigredo", „albedo", „citrinatas" Ş) „rubedo", cf. Eliade, Forgerons el Alchimistes, p. 167, şi J. Evola, La Tradizione ermetica, p. 156 şi urm. Cf. mai ales Basile Valentin, Revelation des Mysteres des teintures des Sept metaux, ediţia E. Savorel.

117 Bachelard, op. cit., p. 44.

118 Op. cit., p. 46-47.

119 Op. cit., p. 35; cf. Gray, Goethe the Alchimist, şi A. Von Berraus, Alchemie und Heilkunst, p. 165 şi urm. m Op. cit., p. 38.

121 Bachelard, Eau, p. 82.

122 Op. cit., p. 83.

123 Cf. Bachelard, La Tem... volante, p. 400; referitor la violet, cf. Rousseau, op. cit., p. 171.

124 M. Bonaparte, Psych. etAnthrop., p. 90.

125 Cf. Soustelle, op. cit., p. 69: „Cât despre centru, n-are o culoare anume. Sinteză şi punct de întâlnire, el poate fi multicolor, cum şi-l închipuie şi populaţia Pueblo..!".

126 Op. cit., p. 96.

127 Cf. Harding, op. cit., p. 193, şi H.G.R., I, p. 186. Cf. Soustelle, op. cit., p. 50. Chalchiuhtlicue, „cea care poartă o fustă de piatră verde", e verde ca pădurea şi totodată ca apa, dar verde şi ca sângele victimelor jertfite (Chalchiuatl).

128 Jung, Paracelsica, p. 136 şi urm.

129 Cu privire la rolul jucat de culorile cardinale în religiile agrare, cf. H.G.R., I, p. 187.

130 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 53—54; cf. Soustelle, op. cit., p. 50.

131 Cf. Przyluski, op. cit., p. 55.

132 Cf. op. cit., p. 57; cf. cu privire la tema psihanalitică a mantiei în Odiseea, Baudouin, Le

Triomphe du heros, p. 42—43.

133 Mescalină — alcaloid, extras dintr-un soi de cactus mexican, care produce tulburări halucinatorii (n.t.).

134 Citat de A. Beguin, op. cit., II, p. 137.

135 Citat de Be"guin, op. cit., p. 137.

136 Cf. Beguin, op. cit., I, p. 48; II, p. 50, 264.

137 Cf. Granet, op. cit., p. 126,400.

138 Cf. infra, p. 326 şi urm.

139 Cf. supra, p. 214!

140 Cf. H.G.R., I, p. 201, şi Leia, op. cit., p. 84; cf. Don Talayesva, op. cit., p. 425, rugăciunea către „Doamna Oceanului de Răsărit".

141 Dieterlen, op. cit., p. 41.

142 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 26—27.

143 Cf. Jung, Libido, p. 208; cf. Istue, XLVIII, l.

144 Przyluski, op. cit., p. 36—37 şi urm.

145 Cf. Lâa, Contes, p. 84.

146 Linie obţinută prin scobire (n.t.).

147 Op. cit., p. 148.

148 Cf. Przyluski, op. cit., p. 39—41.

149 Cf. Jung, Libido, p. 208,226.

150 Cf. Eliade, Forgerons et alchimistes, p. 42.

151 Cf. Dontenville, op. cit., p. 198.

152 Cf. Jung, Paracelsica, p. 95; cf. articolul Apă, în Dictionnaire Mytho-hermetique de Dom A. J. Perne'ty.

153 Jung, op. cit., p. 130.

154 Citat de Jung, op. cit., p. 108; cf. Basile Valentin, Leş Douze clefs de la psiholosophie, p. 22—26,37,49; cf. Paracelsus, Schriffien, p. 127,169,314. Referitor la Paracelsus, cf. R. Allendy, Paracelse, le mediem maudit.

155 Jung, op. cit., p. 63.

156 Cf. supra, p. 89.

157 Cf. infra,p. 301.

158 Cf. J. V. Andreae, Leş Noces chymiqws, p. 42-64,89,120 etc.; cf. L. Figuier, l'Alchimie et Ies alchimistes.

159 Jung, op. cit., p. 167.

160 Cf. Dontenville, op. cit., p. 185.

161 Cf. Briffaut, The Mothers, III, p. 184.

162 Citat de Harding, op. cit., p. 107.

163 Cf. Burnouf, Vase sacre, p. 105 şi urm., 117.

164 Dontenville, op. cit., p. 192; cu privire la femeia-peşte, zălog al averii, cf. Leenhardt, Documems neo-caledoniens, p. 470.

165 Dieterlen, op. cit., p. 41.

166 Cf. Dumezil, Indo-europ., p. 158; cu privire la rolul important atribuit părului şi dărăcitului în erotica seminţiei Muria, cf. Verrier Elwin, op. cit., p. 204-205 şi 320-321.

167 Citat de Eliade, Trăite, p. 226.

168 Cf. Piganiol, op. cit., p. 110-l11.

169 Op. cit., p. 112.

170 Cf. Piganiol, op. cit., p. 113

171 Cf. Eliade, Trăite, p. 222.

172 Cf. Eliade, Trăite, p. 211.

173 Cf. Eliade, Forgerons, p. 42. în egipteană bi înseamnă uter şi totodată galerie de mină.

174 Cf. Eliade, Trăite, p. 217.

175 Cf, importanta lucrare a lui Dietrich, Mutter Erde, ein Versuch iiber Volksreligion.

176 Cf. Eliade, Trăite, p. 218.

177 Cf. Eliade, Trăite, p. 213.

178 Op. cit., p. 215.

179 Eliade, Forgerons, p. 46, 48, 49; cf. Bachelard, Formation de l'esprii sciemifique, p. 247.

180 Cf. Eliade, Trăite, p. 211, 216.

181 Citat de Bachelard, Repos, p. 207.

182 Cf. Eliade, Trăite, p. 227.

183 Cf. Eliade, Forgerons et alchimistes, p. 128: „alchimia chineză în unire cu anumite practici folosite de Yoga tantrică recomandă „scoaterea esenţei din femela misterioasă, văgăuna din care a ieşit lumea".

184 Cf. Cellier, L'Epopee romantique, p. 55-62.

185 în această lungă epopee apare tema părului femeii; cf. Cellier, op. cit., p. 178, Şi Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 182. Referitor la imaginile mamei acvatice la Michelet, Quinet, Balzac şi Renan, cf. Bachelard, Eau, p. 178.

186 Citat de Beguin, op. cit., I, p. 46.

187 Cf. Beguin, op. cit., l, p. 20-30.

188 Citat de Beguin, op. cit., II, p. 229.

189 Citat de Beguin, op. cit., II, p. 232.

190 Cf. Novalis, Schriffien, voi. I, p. 10l-l03.

191 Novalis, op. cit., l, p. 18l-l83.

192 Cf. Bachelard, Eau, p. 172.

193 Tieck, Runenberg, trad. Beguin, II, p. 69-l12.

194 Bachelard, Eau, p. 64. 195Cf..$Hpra,p.91.

196 M. Bonaparte, E. Poe, p. 367.

197 Lamartine, Confidences, p. 51; citat de Bachelard, Eau, p. 178; referitor la tema lacului şi a nacelei la Stendhal, cf. Durând, Le Decor mythique, II, 3.

198 Alquie, Philo. du surrealisme, p. 104. „Suprarealismul, odraslă a freneziei şi a umbrei", scrie Aragon (Le Paysan de Paris, p. 40).

199 Alquie, op. cit., p. 105.

200 Cf. A. Breton, Le Poisson soluble, p. 77, 83. Breton, în aceste pagini, regăseşte intuiţia fundamentală a taoismului. Cf. Lao-Tzeu, Tao-Tei-King, cap. 8, cap. 78; cf. Cohn, op. cit., p. 117.

201 Alquie, op. cit., p. 117.

202 Cf. S. Dali, De la beaute terrifiante et comestible de l'architecture modern'style, în Minotaure, nr. 3-4 (1933).

203 Cf. Sechehaye, Journal, p. 82 şi urm.; cf. supra, p. 249.

204 Qf Grimal, op. cit., articolul Orphee', cf. L. Cellier, Le Romantisme et le mythe d'Orphee, în „Communic. du IX-e Congres de l'Association internaţionale des Etudes francaises.

205 Citat de Eliade, Trăite, p. 220.

206 Cf. Soustelle, op. cit., p. 222.

207 Eliade, op. cir., p. 51.

208 Cf. op. cit., p. 221, şi Ath. Ved., XII, l-l4; XVIII, 4^8; Rig Ved., X, 18.

209 Cf. Eliade, Trăite, p. 220.

210 Politique, 270 d-e.

211 Cf. Schuhl, Fabulation platan., p. 98 şi Merveilleux, p. 67.

212 Eliade, Trăite, p. 219.

213 Cf. Eliade, Trăite, p. 219; cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 11,43,125.

214 Cf. Bachelard, La Terre et Ies reveries du repos, p. 179 şi urm.

215 Cf. Granet, op. cit., p. 375 şi urm.; cf. H.G.R., I, p. 312-316.

216 în franceză: cimetiere (n.t.).

217 Cf. Jung, LiMfo, p. 208.

218 Bachelard, op. cit., p. 181.

219 Cf. Piganiol, op. cit., şi H.G.R., I, p. 142, 153.

220 Op. ci/.., p. 91.

221 Cf. Rank, Traumat. naiss., p. 176-l78. E remarcabil faptul că arta statuară egipteană îi produce aceeaşi impresie lui V. Hugo; ea e pentru poet emblema secretului, a măştii, a ascunzătorii, totul înzestrat cu un anumit sentiment de groază căutată; cf. Baudouin, V. Hugo, 150; cf. Malraux, Metam. des Dieux, I, p. 9

222 Cf. Piganiol, op. cit., p. 90.

223 Cf. Lei'a, op. cit., p. 70, 77, 83. Autorul leagă intuitiv tema frumoasei adormite de „Simbolismul apei", titlul unuia dintre capitolele sale.

224 Cf. Lei'a, 077. cit., p. 78; cf. Beguin, op. cit.. I, p. 244; cf. tema frumoasei adormite la Stendhal, în Le Decor mythique, op. cil., II, 3.

225 Cf. supra.p. 217.

226 Cf. Beguin, op. cit., I, p. 79, 88; II, p. 307.

227 Cf. op. cit., I, p. 190.

228 Cf. op. cit., I, p. 194; cf. Schubert, Geschichte der Seele, p. 7.

229 Novalis, Schrifflen, III, p. 189. într-o scrisoare către Schiller, Novalis exprimă o sete de moarte şi de descompunere frizând necrofilia: cf. Săm. Werke, IV, p. 27.

230 Citat de Beguin, op. cit., I, p. 198.

231 Cf. Cellier, op. cit., p. 88-89,90; cf. tema centrală din opera lui Stendhal, din La Frison heureuse, în Le Decor mythique, II, cap. 2.

232 Cf. Baudouin, V. Hugo, p. 128 şi urm.

233 Baudouin, op. cit., p. 129,131.

234 Jones, citat de Bastide, în Psych. et sociol., p. 63; cf. Jung, Libido, p. 207.

235 Baudouin, op. cit., p. 114.

236 M. Bonaparte, Psychan. et anthrop., p. 113.

237 Op. cit., p. 114. M. Bonaparte a arătat că aproape toate femeile efectiv iubite de Poe erau bolnave, ba chiar muribunde. Soţia legitimă a poetului era o copilă de 13 ani, înapoiată mintal, roasă de hemoptizie.

238 Jung, Libido, p. 353 şi urm.

239 Baudouin (Triomphe du heros, p. 57, 58, 61) a arătat în mod just cum la Lucreţiu imaginile vasului, al recipientului, sunt antagoniste întregului sistem epicurian, Regimului Diurn pe care-l constituie cunoaşterea materialistă. Vasul e depreciat de mitul Danaidelor,

aviditatea orală e condamnată de asceza epicuriană. Acest complex al înţărcării ar sta, după opinia psihanalistului, la originea melancoliei poetului şi a sinuciderii sale. Cf. op. cit., p. 66 şi urm.

240 Jung (Libido, p. 145) studiază cazul eroilor „născuţi prin ureche": Gargantua, de pildă, şi mongolicul Buddha. Un vechi imn închinat Măriei o denumeşte „Quam per aurem concepisti".

241 Bachelard, Repos, p. 194-l97, 200, 208.

242 Cf. Bachelard, op. cit., p. 200 şi R. Minder, Ludwig Tieck, p. 250.

243 Cf. Bastide, Sociol. etpsych., p. 35.

244 Salvador Dali, Vie secrete, p. 36-37.

245 Cf. Saintyves, op. cit., p. 48, 52; Bachelard, Repos, p. 203; Jung, Libido. p. 366.

246 Cf. Jung, op. cit., p. 352.

247 Bachelard, op. cit., p. 205.

248 Pentru tot acest pasaj trimitem la foarte importanta fenomenologie a imaginilor casei (capitolele I şi II din La Poetique de l'espace de G. Bachelard, P. 23-51).

249 Citaţi de Bachelard, Repos, p. 99,105, 161.

250 Masson-Oursel, Hist. de laphilo. (orient.), p. 127; cf. Eliade, Trăite, p. 324

251 Cf. Freud, Intr. ă lapsychan., p. 160, 172.

252 Cf. Arthus, Le test du village; cf. Minkowska şi Fusswerk, Le test de la maison, în Congres alienistes et neurologistes, iulie 1947; cf. Minkowska, De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants, p. 59, 78.

253 Cf. Freud, Introd. ă lapsychan., p. 169,176. Bachelard, Repos, p. 95 şi urm : Griaule, Dieu d'eau, p. 173. Cf. Griaule, Symbolisme d'un temple totemique soudanais (Roma, îs, M.E.O., 1957), p. 33 şi urm., unde izomorfismul dintre casa rotundă sau ovală a femeilor, sămânţă, cosmos şi sângele menstrual e cu deosebire afirmat Cf. Baudouin, De l'instinct..., p. 190.

254 Baudouin, op. cit., p. 191.

255 Citat de Bachelard, Repos, p. 97.

256 Cf. Baudouin, op. cit., p. 192.

257 Bachelard, Repos, p. 124; cf. La Poetique de l'espace, p. 130-l45.

258 Cf. Mund. Upan., III, l-«; III, 2-4.

259 Primii ani ai secolului XX (n.t.).

260 Cf. Bachelard, Repos, p. 112.

261 Minkowski, Schizoph., p. 249.

262 Cf. Baudouin, Instinct ăl'esprit, p. 192,193.

263 Bachelard, Repos, p. 108.

264 Bachelard, La Poetique de l'espace, p. 23 şi urm.

265 Cf. Leenhardt, Do kamo, p. 65,137-l39; Levy-Bruhl, La mentalite primitive, p. 232-236; Gusdorf, op. cit., p. 51,56; Van der Leeuw, La religion dans son essence et şes manifestations, p. 384.

266 prZyiusiQ, Op ci^t p 61.

267 Op. cit., p. 64; cf. infra, p. 331; cf. O. Viennot, Le culte de l'arbre..., p. 25 şi urm., p. 41 şi urm.

268 Referitor la latinescul templum şi la grecescul temenos, cf. Gusdorf, op. cit., p. 58.

269 Cf. Eliade, Trăite, p. 324, şi Mythe de l'eternei retour, p. 32. Cf. Juges, IX, 37. Referitor la structura „concentrică" a anumitor sate indiene şi indoneziene, cf. Levi-Strauss, Anthrop. structurale, p. 150 şi urm. Cf. G. Poulet, Leş metamor-phoses du cerc le.

270 Cf. Bastide, Social, etpsych., p. 63. Bachelard, Poetique, p. 170-l72. Cu privire la pădure ca pasaj „închis", cf. Le Decor mythique, II, cap. 2.

271 Cf. Eliade, Trăite, p. 318-320; Yoga, p. 223, 225. Referitor la bibliografia privind Mandala, cf. Eliade, op. cit., p. 392. Cu privire la înrudirea dintre peisajul sacru şi „mandara" japoneză, cf. Yukio Yashiro, Deux miile uns d'art japonais, p. 146^150,151.

272 Cf. op. cit., p. 227.

273 Cf. Jung, Psych. und Alchemie, p. 146 şi urm.; J. Jacobi, Psychologie de C.G.Jung,p.l4$.

274 Cf. citării Iui Tieck, în Beguin, op. cit., II, p. 138.

275 Cf. J. Jacobi, op. cit., figurile de la p. 17-l9,22,25,28,31,42,44,97,130, 142,143,148-l53,162,163.

276 Op. cir., p. 143. Cf. G. Poulet, op. cit.

277 Bachelard, Form. esprit scient., p. 98.

278 Cf. Arthus, Le Village, p. 268; R. Guenon, Regne de la quantite, p. 135; Bachelard, Repos, p. 148; Jung, Psych. und Alch., p. 183.

279 Totuşi, din iconografia paleolitică reiese că feminitatea e simbolizată fără deosebire prin linii închise dreptunghiulare (semne zise „scutiforme") sau ovale, chiar triunghiulare. Dar până şi în semnele incomplet închise tendinţa semiologică constă întotdeauna în încadrarea unui element prin alte două sau trei. Cf. Leroi-Gourhan, Repartition et groupemenl des animam dans Van parietal paleolithique, op. cit., p. 520, fig. 2.

280 Arthus, op. cit., p. 265; cf. supra, p. 162, 163.

281 Op. cit., p. 266.

282 Cf. Bachelard, La Poetique de l'espace, p. 208-218.

283 Gusdorf, Mythes et inetaph., p. 58.

284 Leroi-Gourhan, Homme et mat., p. 151, 156.

285 Dumezil, Indo-Europ., p. 211; cf. Dumezil, J.M.Q., IV, p. 164, nota 2.

286 Cf. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 156.

287 Cf. Bachelard, Eau, p. 102. Referitor la navigaţiile psihopompe în lumea celtică, cf. Bar, Leş routes de l'autre monde, cap. X, § 2, „Leş navigations", p. 38.

288 Cf. Claudel, Connaissance de l'Est, p. 35.

289 Cf. Harding, op. cit., p. 115.

290 Cf. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 310, 313.

291 R. Barthes, Mythologies, p. 92. m Op. cit., p. 95.

293 Cf. Bachelard, Eau, p. 178.

294 Citat de Bachelard, op. cit., p. 178. Despre nacela romantică la Stendhal, cf. Le Decor mythique, partea a II-a, cap. 3.

295 M. Bonaparte, Mythes de guerre, p. 43,49, 52.

296 Cf. articolul lui Giacometti, La Voiture demystifiee, în An, nr. 639, 1957: „Maşina... obiect ciudat cu propriul său organism mecanic care funcţionează, cu ochii săi, cu gura sa, cu inima sa, cu intestinele sale, care mănâncă şi bea... ciudată imitaţie transpusă a fiinţelor vii".

297 Cf. Dontenville, op. cit., p. 212-213.

298

Op. cit, p. 214.

299 Referitor la simbolismul „Marelui Trandafir", în Divina Comedie, cf. Bau-douin, Le Triomphe du heros, p. 115 şi urm.

300 Cf. Bachelard, La Poetique de l'espace, capitole foarte importante referitoare la „Tiroirs, coffres el armoires", „La coquille et Ies carapaces", cap. 111, V, VI, p. 79, 105,130; cf. tabloul lui J. Bosch de la muzeul din Lille: Le concert dans l'muf.

301 Bachelard, Repos, p. 18; cf. La Poetique de l'espace, p. 105.

302 Cf. Freud, Introd. â la psych., p. 173; cf. Verlaine, Fetes galante*: „Le.i coquillages".

303 Cf. Eliade, Forgerons et alchim., p. 124-l26,158; cf. Hutin, Alchimie, p. 83; cf. J.-P. Bayard, l^e Feu, p. 135 şi urm.

304 Cu privire la oul cosmic la letoni, în Africa, în India, în Australia, cf. Eliade. Trăite, p. 353.

305 Citat de Hutin, op. cit., p. 84.

306 Citat de Manly Hali, op. cit., p. 71; cf. în Grillot de Givry, Musee des Sorciers..., p. 306, figura extrasă din Elementa Chymiae de Barkhausen.

307 Jung, Paracelsica, p. 168.

308 Eliade, Trăite, p. 354; cf. Griaule şi G. Dieterlen, Un Systeme soudanais de Sirius (Journ. Soc. des africanistes, voi. XX, 1950, p. 286 şi urm.). Pentru dogoni, minuscula sămânţă a Digitariei Exilis e un ou cosmic asimilat cu o stea care zămisleşte în spirale făpturile lumii: „Digitaria e cea mai mică dintre toate lucrurile, ea e lucrul cu cea mai mare greutate".

309 De notat supradeterminarea intimităţii în ritualul osirian: Osiris şi Isis se împreună „în pântecele Rheei", iar trupul lui Osiris mort e închis într-o ladă care pluteşte; cf. Jung, Libido, p. 226.

310 Cf. Eliade, Forgerons, p. 123.

311 Cf. Vercoutre, Origine et genese de la legende du Saint Graal, p. 17, 23; cf. G. Paris, articolul „Graal", în Encyclopedie des Sciences religieuses, voi. V; cf. E. Huchier, Le Saint Graal, 3 voi.

312 Cf. Vercoutre, op. cit., p. 4—5.

313 Cf. Mac Calloch, The Religion ofthe ancienl Celts, p. 383.

314 Cf. Harding, op. cit., p. 156, 165; cf. Viennot, Le culte de l'arbre..., p. 56, 57; Dumezil, Germains, p. 79.

315 Cf. supra, p. 246.

316 Cf. Eliade, Forgerons, p. 123.

317 Cf. Harding, op. cit., p. 155. Referitor la analogia Graal-ului, a athanor-ului, a Gardal-ului egiptean, a cupei lui Hermes şi a lui Solomon..., cf. J.-P. Bayard, op. cit., p. 136.

318 Cf. Rene Guenon, Le Roi du Monde, p. 36-37.

319 Cf. Rene Guenon, La Clefdes choses cachees, p. 124.

320 Cf. Guenon, op. cit., p. 39.

321 Bachelard, Form. esprit scient., p. 17l-l73.

322 Bachelard, Eau, p. 146.

323 Cf. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 315.

324 Cf. Lot-Falck, Leş Rites de chasse, p. 191 şi urm.

325 Cf. Bachelard, Format, esprit scient., p. 169.

326 Op. cil., p. 177; cf. folosirea „substanţială" a sângelui, a dinţilor, a oaselor, a inimii şi a limbii la vânătorii siberieni, Lot-Falck, op. cit., p. 78, 97,173, 191.

327 Bachelard, op. cit., p. 98.

328 Citaţi de Bachelard, op. cit., p. 100.

329 Bachelard, Eau, p. 158.

330 Michelet, La mer, p. 109, 124; citat de Bachelard, op. cit., p. 160.

331 Cf. Przyluski, op. cit., p. 43.

332 Cf. Bachelard, Eau (referitor la E. Poe şi la licoarea călduţă şi opacă), p. 126.

165.

333 Sechehaye, Journal d'une schizophrene, p. 67, 84. ™ Op. cit., p. 67,74.

335 St. Franţois de Sales, Trăite de l'amour de Dieu, voi. III, cap. I.

336 Ste Therese d'Avila, Le Chemin de perfection, p. 121.

337 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 48, 58.

338 Cf. op. cit., p. 81; cf. O.Viennot, Le Culte de l'arbre..., p. 9-l4, 22, 23, 30-35,56,75-78,84,91,156.

339 Referitor la „biftec şi la cartofii prăjiţi ca valori naţionale franceze", cf. Barthes, op. cit., p. 87.

340 Dumezil, Tarpeia, p. 109.

341 Cf. Cântic., IV-l1.

342 Cf. Pganiol, op. cit., p. 209; Przyluski, op. cit., p. 30.

343 Brhad. Aran. Upan., citată de Eliade, Trăite, p. 246.

344 Cf. Dumezil, Germains, p. 119; cf. Eliade, op. cit., p. 246.

345 Rig Veda, citată de Eliade, op. cit., p. 245; cf. Duchesne-Guîllemin, Ormadz et Ahriman, p. 38 şi urm. Băutura sacră e asimilată fie mierii şi apei, fie sucului de plantă şi vinului, fie chiar sângelui şi spermei taurului jertfit; cf. O. Viennot, op. cit.', f. 61, 74, 80,83,134-l36.

346 Cf. Eliade, Trăită, p. 247-248; cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 38.

347 Cf. Barthes, Mytholog., p. 83. Mitologia vechiului Mexic ne înfăţişează un frumos izomorfism între divinitatea lunară plus animalele sale (iepurele, scoica) şi divinităţile plurale ale beţiei (cf. Soustelle, op. cit., p. 27), „nu numai că luna reprezintă prin diversele ei faze somnul şi trezirea omului beat... dar, în calitate de astru al fertilităţii, prezidează la belşugul recoltelor".

348 Eliade, Trăite, p. 248. Referitor la simbolismul euharistie al vinului, cf. J.-P. Bayard, op. cit., p. 105-l06.

349 Cf. Cant., I, 6-l4; II, 4; cf. St. Jean de la Croix, Cant. spirit., strofa 17; cf. Robaî de Omar Khayyam.

350 Dumezil, Germains, p. 109.

351 Cf. P. de Felice, Poisons sacres et ivresse divin şi M. Cahen, La Libation, Etude sur le vocabulaire religieux du vieux scandinave.

352 Dumezil, op. cit., p. 114,120.

353 Dumezil, op. cit., p. 117.

354 Cf. Bachelard, Eau, p. 325, 331.

355 Citată de Bachelard, Form esprit. scient., p. 174.

356 Citat de Bachelard, Format, esprit. scient., p. 120.

357 Cf. Jung, Psych. und Alchem., p. 334, 637.

358 Citat de Bachelard, Format, esprit scient., p. 121.

359 Lanza del Vasto, Comment. evang., p. 137.

360 Cf. Eliade, Forgerons, p. 137.

361 Despre Yoga şi Alchimie, cf. Eliade, op. cit., p. 13l-

362 Cf. Bachelard, Repos, p. 49; „S-ar putea spune că din punct de vedere psihic e inalterabil".

363 Bachelard, Form. esprit. scient., p. 169 şi urm., p. 178; cf. Abraham, Capital el sexualite, p. 47.

364 Bachelard, Form. esprit. scient., p. 131; Jung. Ubido, p. 179.

365 Cf. Dontenvffle, op. cit., p. 48.

366 Bachelard, op. cit., p. 131.

367 Jung, op. cit., p. 180.

368 Cf. P. Grimal, op. cit., articolele Dactyles, Deucalion, Pyrrha.

369 Cf. Jung, Li^Wo, p. 182.

370 Cf. Leîa, op. cit., p. 75.

371 Cf. Baudouin, op. cit., p. 85.

372 Jung, op. cit., p. 179.

373 Dumezil, Germains, p. 138 şi urm.

374 Op. cit., p. 140.

375 Op. cit., p. 151.

376 Op. cit., p. 145 şi urm.

377 Dumezil, Indo-europ., p. 69.

378 Cf. op. cit., p. 128. Referitor la sinteza dintre divinităţile „chichimeques" şi războinice şi divinităţile sedentare şi agrare, cf. Soustelle, op. cit., p. 33,47, 50.

379 Cf. op. cit., p. 131; cf. Soustelle, op. cit., p. 49: marea piramidă din Mexico purta două sanctuare: al lui Uitzilopochtli, divinitatea tribală a aztecilor, şi al lui Tlaloc, zeul plural al agricultorilor preazteci.

380 Cf. Dumezil, J.M.Q., l şi II, şi Indo-europ., p. 226.

381 Kâmini-Kânchana, această temă e un laitmotiv al învăţăturii unui gânditor indian modern ca Ramakrishna; cf. L'enseignement de Ramakrishna, p. 58 şi urm.

382 Cf. Dumezil, Indo-europ., p. 213. Tot astfel zeul mexican Tlaloc se transformă într-o sumedenie de mici zei pitici şi diformi: Tlalocii', cf. Soustelle, op. cit., p. 48 şi urm.

383 Dumezil, op. cit., p. 140; cf. Germains, p. 40, 132.

384 Indo-europ., p. 135.

385 Cf. Piganiol, op. cit., p. 109-l11.

386 La vechii mexicani, cele două inferne, cel al tenebrelor din Nord şi cel al luminării secătuitoare din Sud, coexistă. Reşedinţa infernală a lui Mictlantecutli e situată în Sud, în „ţara de ghimpi", Uitzlampa; cf. Soustelle, op. cit., p. 64-66.

387 Acest infern pare să fi fost bine imaginat de Dante, fie în Ptolomea, „infernul de gheaţă", pe care Baudouin îl asociază pe drept cuvânt cu „stările de vid" scoase în evidenţă de P. Janet, fie de asemenea în supliciile schismaticilor care, la rândul lor, sunt împărţiţi şi despicaţi de sus în jos; cf. Infernul, XXVIII, V-24; cf. Baudouin, Triomphe, p. 99.

388 De la prima ediţie a acestei lucrări, observaţia clinică ne-a convins de fragilitatea categoriei nosologice „epileptoid". Ar fi preferabil să se înlocuiască acest termen prin tradiţionala apelaţiune: „melancolie".

389 în sensul acesta îl foloseşte Levy-Bruhl, dar pentru a-l repudia, şi Przyluski, dar pentru a-l subordona; cf. L6vy-Bruhl, Lesfonctions mentales dans Ies societes inferieures, p. 28-30, 100-l12, 453; Przyluski, La Participation, p. IX, 2, 30-34.

390 Cf. E. Stromgren, Om dem ixothyme Psyke, Hopitals tidende, 1936, p. 637-648; citat de Bohm, op. cit., II, p. 398.

391 Cf. Bohm, op. cit., I, p. 287.

392 Op. cit., II, p. 400. Cf. noţiunea fizică de entropie.

393 Cf. op. cit., I, p. 193.

394 Cf. op. cit., I, p. 192.

395 Minkowska, De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants, p. 35, şi urm. Facem aici aceeaşi restricţie ca aceea sugerată de nota 388 de la p. 280: Van Gogh a fost în mod absolut cert atins de tulburări epileptice, dar aceste tulburări par secundare în raport cu „melancolia" care în cele din urmă l-a doborât pe pictor.

396 Am putea remarca atât în opera literară cât şi în cea picturală a pictorului „Nopţilor înstelate" numeroase ilustrări ale acestei structuri mistice a Regimului Nocturn; cf. Lettres ă Theo, 8 septembrie 1888, şi mai ales scrisoarea din 23 ianuarie 1889: „am o pânză, Berceuse... mi-a venit ideea să pictez un asemenea tablou pentru ca marinarii, copii si totodată martiri, văzându-l în cabina unui vas pescăresc islandez, să încerce un sentiment de legănare care să le amintească propriul lor cântec de leagăn..."

397 Ixotimie, ixoidie, glischroidie.

398 Bohm, op. cit., I, p. 284; cf. „participarea" studiată de Przyluski, op. cit.. p. 4, 30; şi Levy-Bnihl, op. cit., p. 100-l04.

399 Cf. Przyluski, op. cit., p. 5: „Orice viaţă mentală a primitivilor e profund socializată".

400 Op. cit., I, p. 286.

401 Van Gogh, Lettres ă Theo, 10 martie 1888.

402 Minkowski, Schizophrenie, p. 209.

403 Cf. Minkowska. op. cit., p. 63,99.

404 Minkowski (op cit., p. 208) citează scrisoarea adresată lui Theo din martie 1889.

4™ Op. cit.., p. 251.

406 Op. cil., p. 219.

407 Op. cit., p. 219. Asociaţionismul, prin intermediul noţiunilor de „asemănare" şi de învecinare, avusese intuiţia acestei structuri aglutinante a imaginilor; cf. Hoffding, Psychologie,p. 197,206,220-229; cf. Ribot, Exsai sur l'imagination creatrice, p. 23-25; Logique des sentiments, p. 7-l2.

408 Cf. Minkowska, op. cit., p. 21.

409 Minkowska, op. cit., p. 41. Dali e un paranoic obsedat la modul fobie de temele lichide.

410 Cf. Ziloty, La decouverte de Jean Van Eyck et l'evolution du procede de la peinture ă l'huile du Moyen Age a no.v jour.s, p. 235 şi urm,

411 Cf. Jung, Types psych., p. 294.

412 Cf. James, Pragmat., p. 27,30; Worringer, Abstraktion und Einjuhlung, p. 192

413 Cf. Jung, op. cit., p. 294, 308, 317.

414 Cf. Bohm, op. cit., II, p. 451.

415 O/), cit., II, p. 400.

416 Minkowski, Schizophr., p. 200-203.

417 Op. cit., p. 204; Levy-Bruhl (Fonclions mentales, p. 67) descrie percepţia „mistică" în societăţile primitive.

418 Bohm, op. cit., I, p. 260.

419 Minkowski, op. cit., p. 204.

420 Cf. Minkowski, op. cit., p. 205; Minkowska, op. cit., p. 25; Bohm, op. cit., II, p. 449.

421 Minkowski, op. cit., p. 205.

422 Van Gogh, Lettres, 15 august 1888; „Pictura, cum e ea în prezent, făgăduieşte să devină mai subtilă - mai mult muzică şi mai puţin sculptură - în sfârşit, făgăduieşte culoarea"; cf. Scrisoarea din 8 septembrie 1888 referitoare la simbolismul culorilor din Cafe de Nuit.

423 Minkowski, op. cit., p. 199.

424 Cf. Bohm, op. cit., I, p. 286; Stromgen, op. cit., p. 640, 642.

425 Cf. Bohm, op. cit., II, p. 286, 451..

426 Op. cit., II, p. 400.

427 Citat de Bohm, op. cit., II, p. 451. Cf. Michel Leiris (în Note sur l'usage de chromolithographies par Ies vaudouisants ă Haiti, p. 207, în Mem. de ['Institut francais d'Afrique noire, nr. 27/1953) are o foarte interesantă remarcă asupra a ceea ce el numeşte „calambururile lucrurilor" în interpretarea vaudouistă a cromo-litografiilor catolice: de cele mai multe ori un amănunt hotărăşte confundarea cutărui sfânt catolic cu cutare sau cutare „loa" al vaudouiştilor. Cf. op. cit., II, p. 449.

428 Cf. supra,ţ. 214.

429 Bohm (op. cit., II, p. 449) insistă asupra coeficientului F (+ %) foarte coborât în epilepsie. Tot astfel în pictură, „foviştii" şi impresioniştii, minimalizând desenul şi forma, sunt strămoşii modernilor noştri „taşisti" şi pictori „informali".

430 „Van Gogh, tip pur de inspirat... lasă operei sale caracterul parcă abandonat al unui fragment... mesaj preţios... dar scurt", scrie pictorul cubist A. Lothe, în Trăite dupaysage, p. 62.

431 Cf. Hillier, Leş Maîtres de l'estompe japonaise, p. 25.

432 Cf. Comentariul unei picturi a lui Tchang-Fang-Yeou de R. Grousset, Art de l'Extreme-Orient, p. 10.

433 Cf. Cohn, Peinture chinoise, p. 15; cf. P. C. Swtam,Lapeinture chinoise, p. 9,49,63.

434 A. Lothe, op. cit., p. 10. Cf. Levi-Strauss, La Pensee sauvage, p. 34, „imensa majoritate a operelor de artă sunt nişte modele reduse".

435 Cf. Minkowska, op. cil., p. 25. Cf. Levi-Strauss, op. cit., p. 35, care vede foarte bine că reducerea de scară e inversul procedeului analitic „schizomorf .întrucât în „modelul redus cunoaşterea întregului o precede pe cea a părţilor". Vom adăuga că în modelul redus, întotdeauna „facsimilat", are loc o omogenizare în raport cu eterogenizarea funcţională a modelului real.

PARTEA A DOUA
DE LA DINAR LA BASTON

„Sărbătorile noastre... sunt mişcarea acului care sluje şte la îmbinarea părţilor componente ale acoperişului de paie astfel încât să alcătuiască un singur acoperiş, un singur cuvânt..."
M. LEENHARDT, Notes d'ethnologie ne'o-caledonienne,p. 178

I. SIMBOLURILE CICLICE

Am constatat că atitudinea cea mai radicală a Regimului Nocturn al imaginarului constă din cufundarea într-o intimitate substanţială şi din instalarea prin negarea negaţiei într-o tihnă cosmică cu valori inversate, cu spaime exorcizate prin eufemism. Această atitudine psihică conţinea însă în stare latentă o sintaxă a repetării în timp. Gulliverizarea, încastrarea, dedublarea nu erau decât prefigurări în spaţiu ale ambiţiei fundamentale de-a stăpâni devenirea prin repetarea clipelor temporale, de a-l înfrânge pe Cronos nu prin figuri şi într-un simbolism static, ci operând asupra înseşi substanţei timpului, domesticind devenirea. Arhetipurile şi schemele care polarizează în jurul acestei ambiţii fundamentale sunt atât de puternice încât ajung, în mitologiile progresului, în mesianisme şi filosofiile istoriei, să se ia drept realitate obiectivă, drept monedă valabilă a absolutului, şi nu drept rămăşiţe concretizate prin simple structuri singulare, prin simple trasee ale imaginaţiei.

În timp ce prima mişcare a imaginaţiei nocturne consta în cucerirea celei a treia dimensiuni a spaţiului psihic, a acestei interiorităţi a cosmosului si a fiinţelor în care te cobori şi te cufunzi printr-o serie de procedee precum înghiţirea şi fantasmele digestive şi ginecologice, gulliverizarea sau încastrarea, al căror simbol arhetipal e recipientul în general, cupa, supradeterminată la rândul ei de reveriile despre conţinut şi substanţele alimentare sau chimice pe care le cuprinde, abordăm acum o constelaţie de simboluri care gravitează, toate în jurul stăpânirii însuşi timpului. Aceste simboluri se grupează în două categorii după cum punem accentul fie pe Puterea de repetare infinită sa ritmurilor temporale şi pe stăpânirea ciclică a devenirii, fie dimpotrivă că deplasăm centrul de interes asupra rolului genetic şi progresist al devenirii, asupra acelei maturizări reclamând simbolurile biologice pe care timpul o impune fiinţelor prin intermediul peripeţiilor dramatice ale evoluţiei.

284

Am ales, pentru a simboliza aceste două nuanţe ale imaginarului care încearcă să stăpânească

timpul, două figuri ale jocului Tarot rezumând reciproc mişcarea ciclică a destinului şi avântul ascendent al progresului temporal: dinarul şi bastonul. Dinarul, care ne introduce în imaginile ciclului şi ale diviziunilor circulare ale timpului, aritmologie denară, duodenară, ternară sau cuaternară a cercului. Bastonul, care e o reducţie-simbolică a copacului având darul de-a înmuguri, a copacului lui Ieseu, făgăduială dramatică a sceptrului. Deja parte voirfavea arhetipurile şi simbolurile întoarcerii, polarizate de schema ritmică a ciclului, e alta-y om rândui arhetipurile şi simbolurile mesianice, miturile istorice în care e evidentă încrederea în rezultatul îmaTal peripeţiilor dramatice ale timpului, polarizate de schema progresistă care, după cum vom vedea, nu e decât un ciclu trunchiat sau mai bine zis o ultimă fază ciclică cuprinzând în sânul ei toate celelalte cicluri sub formă de „figuri" şi schiţe ale procesului suprem *1. Cele două categorii ale acestor simboluri care se leagă de timp pentru a-l înfrânge vor avea caracterul comun de-a fi mai mult sau mai puţin nişte „istorii", nişte „povestiri" a căror principală realitate e subiectivă şi pe care avem obiceiul să le numim „mituri *2". Toate simbolurile măsurării şi stăpânirii timpului vor avea tendinţa să se desfăşoare conform firului timpului, să fie mitice, şi aceste mituri vor fi aproape întotdeauna mituri sintetice care încearcă să împace antinomia pe care-o implică timpul: teroarea în faza timpului care aleargă, angoasa în faţa absenţei, şi speranţa în împlinirea timpului, încrederea într-o biruinţă asupra timpului. Aceste mituri cu faţa lor tragică şi cu faza lor triumfătoare vor fi deci întotdeauna dramatice, adică vor face să intervină alternativ valorificările negative şi valorificările pozitive ale imaginilor. Schemele ciclice şi progresiste implică aşadar aproape întotdeauna conţinutul unui mit dramatic *3.

Dedublarea simbolică şi perseverarea structurală implicau deja o posibilitate de reversibilitate. Dubla negaţie e deja schiţarea reversibilităţii. De la dublul spaţial, de la schemele inversării şi de la simbolurile încastrate (în Mandata de pildă) la repetarea temporală nu e decât un pas. Canoanele mitologice ale tuturor civilizaţiilor se sprijină pe posibilitatea de a repeta timpul. „Aşa au procedat zeii, aşa procedează şi oamenii", această maximă din Taîttirîya Brahmana *4 ar putea sluji drept epigraf oricărei intenţii rituale sau liturgice de repetare: se trece de la dublarea acţiunii pure, în care diateza activă şi diateza pasivă se confundă, la o repetare în timp pe care-o indică schimbarea gramaticală a timpului verbal.

285

Prezentul repetă imperfectul aşa cum oamenii îi dublează pe zei. Şi în timp ce mistica predispunea la antifrază, repetarea ciclică inaugurează hipotipoza. După cum scrie Eliade într-o importantă lucrare consacrată Mitului veşnicei reîntoarceri *5: „Omul nu face decât să repete actul creaţiei; calendarul său religios comemorează în intervalul unui an toate fazele

cosmogonice care au loc la origine". Intr-un capitol intitulat La regeneration du temps *6 istoricul religiilor studiază problema repetării „anuale" a riturilor şi a instituţiei anului, atât de universală încât a ajuns arhetipală.

Anul marchează punctul în care imaginaţia stăpâneşte fluiditatea contingenţă a timpului printr-o figură spaţială. Cuvântul annus e foarte înrudit cu cuvântul annulus; prin an timpul dobândeşte o figură spaţială circulară. Gusdorf trage foarte just concluziile ontologice ale acestei stăpâniri geometrice a timpului. „Calendarul are o structură periodică, adică circulară." Şi insistă asupra formei „circulare" a fiinţei care ar fi servit drept arhetip ontologic astrobiologiei: „Timpul ciclic şi închis afirmă în multiplu cifra şi intenţia lui unu". In extremis acest timp ciclic pare a juca rolul unui „gigantic principiu de identitate aplicat la reducţia diversului existenţei umane" *7. De-aci încolo nu mai există disociere între timp şi spaţiu, pentru simplul motiv că timpul e spaţializat prin ciclu, acel annulus *8. Acesta din urmă joacă întrucâtva rolul pe care Bergson i-l reproşa orologiului: e o proiecţie spaţială a timpului, o luare în stăpânire deterministă şi liniştitoare a capricioaselor fatalităţi ale devenirii. Interesant din punctul de vedere al discuţiei noastre, în acest ritual al calendarului, nu e conţinutul său, adică lungimea mai mică sau mai mare a orelor, a lunilor, a săptămânilor, ci facultatea de determinare şi de reîncepere a perioadelor temporale. „O regenerare periodică a timpului, scrie Eliade *9, presupune într-o formă mai mult sau mai puţin explicită o nouă creaţiune... o repetare a actului cosmologic", adică abolirea destinului în ipostaza de oarbă fatalitate. Anul Nou e o reîncepere a timpului, o creaţiune repetată. Una din dovezile acestei intenţii de reîncepere se manifestă în ceremoniile orgiastice care simbolizează haosul primitiv şi care sunt universal respectate de culturile unde calendarul e în vigoare: la babilonieni, la iudei, la romani, la mexicani, sărbători cu caracter licenţios şi carnavalesc marchează ziua fără rang şi fără nume în care haosul, dezordinea şi excesele sale sunt tolerate. La babilonieni *10 primul act al ceremoniei reînnoirii întruchipează dominaţia haosului, a lui Tiamat, în timpul căreia toate valorile şi regulile sunt abolite şi contopite în acel apsu primordial. „Ultimele zile ale anului pot fi aşadar identificate cu haosul dinaintea creaţiunii, atât prin excesele sexuale, cât şi prin invazia de cuvinte care anulează timpul" *11.

285

Stingerea rituală a focurilor simbolizează chiar în mod direct instaurarea unui Regim Nocturn tranzitoriu. Deci în simbolica repetării timpului pe care o instituie anul si liturghia sa se manifestă o intenţie de integrare a contrariilor, se schiţează o sinteză în care antiteza nocturnă contribuie la armonia dramatică a întregului. Tocmai acest caracter sintetic sensibilizează întrucâtva ambivalenţele, conferind studierii acestor mituri simbolice ale repetării un caracter

mai delicat decât cel al studierii simbolurilor diairetice sau ale intimităţii în care intenţia monovalentă era relativ uşor de depistat. Orice sinteză, precum orice dialectică, e constituţional echivocă.

Nimic nu pune mai bine în evidenţă acest proces de reducere a timpului la un spaţiu calitativ decât calendarul vechilor mexicani. Se poate spune că la aceştia întâlnim procesul annulus-ului generalizat la întreaga desfăşurare temporală. Nu numai că anul solar se calchiază pe-un parcurs spaţial solar, dar, în limitele anului, întregul timp e măsurat si integrat pornind de la cele patru puncte cardinale *12. Dincolo de ele, fiecare punct cardinal e atribuit unei zile din 4 pe săptămână, adică 65 de zile dintr-un an religios, iar o săptămână din 4 e la rândul ei guvernată de un punct cardinal, adică 5 săptămâni din cele 20 ale anului. Dincolo de ele, un an solar din 4, adică 13 ani solari într-o perioadă de 52 de ani cât durează „secolul" aztec. Se ajunge în felul acesta la o cvadripartiţie „circulară" a timpului, calchiată pe cvadripartiţia punctelor cardinale: cei 52 de ani ai „secolului" se împart în patru serii de câte 13 ani, fiecare an e împărţit în săptămâni de câte 13 zile... „Astfel se desfăşoară neîntrerupt, la toate nivelele, jocul influxurilor direcţiilor spaţiale" *13. Această combinatorie de influenţe spaţiale tinde bineînţeles să dramatizeze desfăşurarea timpului: „Legea lumii e alternanţa unor calităţi distincte, net diferenţiate, care domină, dispar şi reapar, în vecii vecilor" *14. Acest timp „istoric", dacă se poate spune aşa, este el însuşi integrat într-un timp fabulos calchiat pe viaţa succesivă a „Patru Sori" *15, ei înşişi dependenţi de cele 4 divinităţi cardinale care guvernează spaţiul.

Evident, fenomenul natural ale cărui faze sunt cele mai marcate şi al cărui ciclu îndeajuns de lung si de regulat va deveni în primul rând simbolul concret al repetării temporale, simbolul caracterului ciclic al anului. Luna apare într-adevăr ca cea dintâi măsură a timpului. Etimologia lunii e constituită, în limbile indo-europene şi semitice, dintr-o serie de variaţiuni ce pornesc de la rădăcinile lingvistice semnificând măsura *16. „Luna" noastră provenind din vechiul cuvânt latinesc Ioana şi punând accentul doar pe caracterul luminos al astrului nopţii, nu constituie decât o excepţie şi o vlăguire semantică.

287

Nu numai etimologia, dar şi sistemele metrice arhaice dovedesc că luna e arhetipul măsurătorii. Eliade *17 vede o dovadă a acestui fapt în numeroasele supravieţuiri ale sistemului octaval din India, precum si în predominanţa numărului patru din literaturile vedice şi brahmanice. Ritualul tantric e deopotrivă bazat pe multiplii celor patru faze lunare. Omul preistoric trebuie să fi măsurat timpul numai după fazele lunii, aşa cum au făcut şi celţii, chinezii, primitivii actuali si arabii, care nu cunosc decât anul lunar *18. Calendarul nostru

gregorian, cu diviziunea lui duodecimală, cu sărbătoarea mobilă a Pastelul, continuă să facă apel la referinţe lunare. In timp ce cifrele solare gravitează în jurul anticului şapte planetar, cifrele lunare sunt orânduite fie câte trei, dacă se confundă într-o singură fază calitativă luna descendentă şi luna ascendentă sau dacă nu se pune la socoteală „luna neagră", fie câte patru, dacă se ţine seama de numărul exact al fazelor ciclului lunar, fie prin produsul dintre patru şi trei, adică doisprezece.

Fără a intra în consideraţii numerologice aprofundate, se poate remarca faptul că pe planul aritmologiei regăsim marea diviziune între Regimul Diurn şi Regimul Nocturn al imaginii. Căci semiologia cifrei nu scapă complet de semantism. Aritmologia e o dovadă a acestei rezistenţe semantice faţă de puritatea semiologică a aritmeticii. Piganiol *19 sugerează că ar fi existat două sisteme de numărare în lumea mediteraneană: anul decimal, de origine indo-europeană, celălalt duodecimal, mai primitiv; din combinarea celor două ar fi luat naştere sistemul sexagesimal. Or, anul solar e de zece luni şi Numa Sabinul pare-se e cel care a preconizat calendarul lunar duodecimal. Dar şi la Roma s-a realizat repede un compromis între cele două sisteme, ca şi la semiţi şi incaşi, de unde existenţa frecventă în numeroase calendare - într-al nostru, de pildă - a două zile de Anul Nou, a două sărbători ale reînnoirii, precum Crăciunul solar şi Pastele lunar.

E de remarcat faptul că toţi mitologii şi istoricii religiilor ajung la consideraţiuni aritmologice. Przyluski stăruie asupra însemnătăţii numărului trei şi a numărului douăzeci şi şapte (trei ori trei ori trei) în Mahâbhârata şi în teoria makshatra-ilor, în timp ce Boyance pune accentul pe valoarea trinitară a celor nouă Muze, iar Dontenville propune o foarte interesantă interpretare a confuziei izomorfe a lui trei şi patru în simbolismul din triskele şi swastika 20. Desigur, Dontenville conferă acestei aritmologii un sens solar, dar acesta poate cu uşurinţă să se reducă la o intenţie pur şi simplu temporală; patru n-ar fi decât noaptea adăugată celor trei ore de veghe: „Noaptea odată risipită, se instaurează domnia celor trei ore ale zilei: zorile, amiaza, asfinţitul; începutul, mijlocul şi sfârşitul tuturor lucrurilor, aşa cum va formula Aristotel.

288

Orele lui Hesiod şi ale lui Homer sunt în număr de trei..." *21 Oricare ar fi situaţia în ce priveşte raporturile triadei şi tetradei, noaptea şi luna joacă întotdeauna un rol în formarea lor, rol pe care-l vom considera capital. Luna sugerează întotdeauna un proces de repetare; prin aceasta şi prin cultele lunare se explică locul atât de mare pe care-l ocupă aritmologia în istoria religiilor şi a miturilor. S-ar putea spune că luna e mama pluralului. Regăsim aci acea noţiune a divinităţii plurale pe care am mai semnalat-o în legătură cu simbolurile abundenţei *22. Ultima clasă de zei, zeii Vasu, e într-adevăr, după Dumezil *23, plurală din punct de

vedere teologic, fie că se face apel la cei doi Acvini, fie la Vicve Devâh, „toţi zeii". Aceasta, poate, prin izomorfismul radicalului vic şi vaicya, cea de-a treia castă a oamenilor, cea a producătorilor. Desigur, explicarea acestui plural de abundenţă prin referiri la funcţia „producătorilor", mai numeroşi decât războinicii sau preoţii, e foarte logică. Ne permitem totuşi să remarcăm că pluralul începe cu doi. Or, toţi protagoniştii şi toate simbolurile dramei agro-lunare sunt plurale: peripeţiile lunare şi riturile agricole sunt de ordinul celor ce se enumera. Se poate spune că în cazul acestor divinităţi plurale indo-europene există o supradeterminare a pluralului prin funcţia socială, prin elementul natural care e luna şi prin tehnologia agricolă. Tot printr-o motivaţie lingvistică explică Dumezil *24 aspectul plural al lui Quirinus, legând această vocabulă de curia, cuvânt care s-ar înrudi cu noţiunea echivocă Quirites, echivalent latin, sociologic şi teologic al pluralului indian Vicve Devâh. Important însă din punctul nostru de vedere e că acest Quirinus plural e un zeu agrar asimilat cu zeul ombrian *25 Vofonius, zeu al creşterii, comparabil cu zeul latin Liber, zeul mulţimii, al plebei, dar şi al fructificării. Această divinitate sub vocabula Marş tranquillus ar fi antiteza lui Marte războinicul.

Ceea ce ne îndeamnă să avansăm opinia că aceste divinităţi plurale nu patronează pur şi simplu o abundenţă nelimitată de bunuri sau de oameni e faptul că Quirinus, Penaţii, Larii, galicul Teutates (zeul gloatei teuta?), Totochtin al mexicanilor au tendinţa să se condenseze într-o diodă sau într-o triadă foarte bine definită *26, precum germanicii Njordhr, Freyr şi Freyja, precum gemenii Aşvini (sau Nâsatya) la care se adaugă Pushan, zeul „Cudra"-ilor, al non-arienilor, protector al animalelor şi plantelor, precum Ometochtli, doi iepuri, cel mai important dintre Totochtini, precum Dioscurii aşezaţi de o parte şi de alta a icoanei marii zeiţe *27. Przyluski a studiat cu grijă această „problemă a triadelor" *28, triade universale ce pot fi întâlnite „de la Marea Mediterană până-n India şi mai departe... din perioada egeeană... şi încă în arta Evului Mediu". Autorul insistă asupra caracterului teriomorf al acestor triade, zeiţa fiind adeseori reprezentată în chip de „îmblânzitoare" sau de stăpână a animalelor, acestea putând păstra aspectul terifiant pe care l-am observat în capitolele iniţiale *29.

289

Triada se prezintă aşadar ca o sumă dramatică a unor faze diferite, ca schiţa unui mit teofanic al totalităţii. Desigur, nu-l vom urma pe Przyluski în interpretarea sa evoluţionistă şi tehnologică care vrea să vadă în evoluţia iconografiei triadice succesiunea civilizaţiilor vânătorii, domesticirii şi creşterii animalelor: la acest nivel, cum recunoaşte însuşi autorul, interpretările sunt aproximative. E remarcabil totuşi că în aceste reprezentări figura umană a zeiţei poate fi înlocuită printr-un simplu baston, ca în cazul caducelui sau al porţii leilor din

Mycene *30. Putem semnala de pe-acum: caduceul este emblema lui Hermes, el însuşi prototip al Fiului, al hermafroditului. Elementele triade caduceene sunt universale. Nu numai că le putem găsi în civilizaţiile mediteraneene, dar şi în tradiţia budistă, unde dragonii-şerpi Nanda şi Upananda flanchează coloana de aur a lacului Anavapata *31. în tradiţia extrem-orientală a celor trei suverani legendari Fu-Hi, Niu-Kua şi Tcheng-Nong, Przyluski *32 descoperă simbolurile zeiţei dragon-femelă Niu-Kua înconjurată de-un dragon mascul şi de-o divinitate cu cap de bou; iconografia unui basorelief Han subliniind şi mai mult această înrudire cu caduceul mediteranean.

Majoritatea autorilor care s-au interesat de teofaniile lunare au fost frapaţi de polivalenţa reprezentărilor lunii: astru în acelaşi timp favorabil şi nefast, al cărui arhetip e combinaţia triadică dintre Artemis, Selene şi Hecate. Trinitatea e totdeauna de esenţă, lunară *33. Divinităţile lună, de pildă Sin, se împart de cele mai multe ori în treimi Anu, Enlil, Ea, treimi care generează mitologii dramatice. Chiar în monoteismul strict, dar care ascunde puternice sechele lunare, se regăsesc urme ale figuraţiei trinitare: Allah în interpretarea religiei populare are trei fiice, Al Hat, Al Uzza şi Mânat, ultima simbolizând timpul şi destinul. Tot astfel, în religia populară catolică există trei „Sfinte Marii", dintre care una e „cea neagră", escortată de Sarah Ţiganca *34. Până şi Hristos se divide întrucâtva în trei răstigniţi, tâlharii îl însoţesc în patimile sale şi sunt un fel de alfa şi omega, cărora Hristos le slujeşte drept legătură. Treimea creştină, Triformis-ul popular, Moirele helenice par să păstreze în contextul lor aritmologic vii reminiscenţe lunare. La Notre-Dame din Vitre, Treimea e încă reprezentată printr-un cap cu trei feţe foarte apropiat de reprezentările Triformis-ului. Şi folclorul confirmă aceste reminiscenţe: de ziua Sfintei Treimi locuitorii din Remiremont se duceau odinioară la crucea Theot „să vadă răsăritul a trei sori" *35, în corelaţie cu ipoteza sa privitoare la cvadripartiţia temporală, Dontenville *36 construieşte o foarte judicioasă explicaţie a trinităţilor şi a tetranităţilor manifeste în folclorul celtic: noaptea e Orcus, căpcăunul, soarele luminos e Apolo-Belen, cât despre cea de-a treia persoană e Gargantua Fiul, „chipul occidental al Tatălui", Gargant-Gargantua asimilat cu soarele care apune. Cel din urmă termen, în sfârşit, n-ar fi decât dubletul uriaş Morgan-Zâna Morgane, ultima strâns înrudită cu şarpele melusinian. Morgane, Morge, Mourgue, Morrigan dovedesc toponimic însemnătatea acestei ultime faze divine. Morgen în germană şi mergere în latină s-ar lega tocmai de rădăcina lingvistică a acestei faze.

290

Legătură ispititoare dacă ne referim la iconografia Melusinei „iscându-se" din apă ca din animalitate. Chiar zeul Mercur ar fi mai sigur înrudit cu această rădăcină merg decât cu merx-

ul mercantil, întrucât nu e oare supranumit Mercurius matutinusy *37? Dontenville semnalează, în sfârşit, că ultimele trei elemente ale tetradei celtice se regăsesc geografic în Alpii-Maritimi: masivul al cărui punct culminant e Mont Bal are la apus un munte Gorgion-long, în timp ce la răsărit masivul ia numele de Morgan *38. După părerea noastră, în ciuda accepţiunii solare pe care-o dă Dontenville triadei, această semnificaţie nu e decât secundară: fazele zilei terestre fiind puţin marcate, nu pot fi induse decât faze foarte precise ale îndelungii zile lunare. Personajele dramei astrale nu sunt decât microcosmosuri mitice ale dramei epifanice a lunii.

Tetradele şi triadele lunare se mai pot condensa în simple diade, care pun mai mult sau mai puţin în evidenţă structura antagonică, dialectică, a cărei sinteză o constituie drama lunară, în ultimă instanţă, aşa cum a arătat Przyluski *39, o singură divinitate îşi asumă diferitele momente ale dramei; Iconografia subliniază întotdeauna această ambivalenţă a divinităţilor asimilabile lunii: divinităţi pe jumătate animale, pe jumătate oameni, al căror tip e sirena şi cărora un „Iona pe de-a-ndoaselea" le schiţează ţesătura dramatică. Zeiţele bicolore ale Mexicului, Japoniei, Egiptului, sau „Fecioarele negre" care în cultul catolic însoţesc adeseori într-un cult criptic „Fecioarele luminii", sau Fecioara Măria al cărei nume se repercutează în cel al Măriei Ţiganca sau al Măriei Magdalena păcătoasa, toate aceste teofanii sunt inspirate de bipolaritatea simbolismului lor, de un efort pentru a reintegra într-un context coerent disjuncţia antitezelor. Eliade *40 a studiat bine această coincidentia oppositorum care se regăseşte pe diverse trepte mitice, între altele miturile pe care le-am putea numi, ne spune istoricul religiilor, „mituri ale polarităţii", adică ale bi-unităţii, care se manifestă fie prin consangvinitatea eroilor cu antagonicii lor: Indra si Mamuci, Ormuz şi Ahriman, Rafael şi Lucifer, Abel si Cain etc...., fie prin teofania cuplului divin în care vedem divinitatea împerecheată cu perechea sa, precum faimosul cuplu Shiva-Kali - cuplu divin inextricabil înlănţuit ca în panteonul tantric - fie prin asocierea într-o unică divinitate a unor caractere contradictorii, ca bi-unitatea lui Varuna legător şi dezlegător, sau personalitatea echivocă a zeiţei indiene, totodată Shrî" splendoare şi „Alakshmî" pentru cei răi, sau Kâli „cea blândă", „cea binevoitoare", dar şi Durga cea neagră, distrugătoarea care poartă un şirag de cranii omeneşti *41.

291

Această „condensare" a polarităţilor adverse în funcţie de modalităţi diferite poate fi identificată în aproape toate tradiţiile religioase. Ishtar a babilonienilor e invocată când ca „verde",.ca binefăcătoare, când temută ca sângeroasă, ca distrugătoare *42. Până şi Iehova însuşi e în acelaşi timp milostiv şi bun, dar si aprig, mânios si cumplit. Marile sărbători din

august în cinstea Hecatei, a Dianei, apoi a Sfintei Fecioare sunt celebrate atât pentru a o implora pe stăpâna ploii roditoare, cât şi pentru a o domoli pe stăpâna furtunilor *43, în zervanism, Zrvân Akarana joacă acest rol de conciliator al contrariilor, precum în budism Amitâbha sau Amitâyus, „vârsta nelimitată", şi unul şi celălalt dublete ale Marii Zeiţe, identificate cu scurgerea timpului *44. Tot asta ar fi, poate, o accepţiune posibilă a cultului lui Mithra „mijlocitor" între Ormuz şi Ahriman, înzestrat cu caracteristicile amândurora, jucând rolul zeiţei între cei doi Cabiri *45. După Przyluski *46, diada feminină de tipul Demeter-Core sau cuplul mixt Astarte-Adonis se preschimbă în diada masculină Vişnu-Brahma în perioada de trecere de la o civilizaţie ginecocratică la o civilizaţie patriarhală. Aceasta ar fi originea lui Ianus, masculinul Janei - sau Dianei. „Bifrontalitatea" indică dublul caracter al timpului, dubla faţă a devenirii, întoarsă în acelaşi timp spre trecut şi spre viitor. O dată mai mult, obiectul „uşă" şi-ar datora numele imaginii lui Ianus. Uşa e ambiguitate fundamentală, sinteză a „sosirilor şi a plecărilor", aşa cum demonstrează Bachelard după Rene Char şi Albert Le Grand *47.

O variantă a acestei duble folosiri mitice a divinităţii e figurată în iconografie de mitul androginului „Androginatul divin, scrie Eliade *48, nu e decât o formulă arhaică a bi-unităţii divine"; în timp ce Przyluski *49 vrea să vadă în această combinare a celor două sexe într-o singură persoană ultima evoluţie a diadelor bisexuale înaintea cultelor supreme ale zeului masculin. Vom vedea peste câteva pagini că această epifanie masculină nu e, aşa cum crede istoricul evoluţionist, cea a Tatălui transcendent, ci a Fiului feminoid. Majoritatea divinităţilor lunii sau ale vegetaţiei posedă o dublă sexualitate. Artemis, Attis, Adonis, Dionysos, divinităţi indiene ca şi australiene, scandinave sau chineze *50 au o sexualitate foarte variabilă. De unde acele ciudate zeiţe cu barbă ca Cibele frigiană, Didon-Astarte cartagineză. Fortuna şi Venus barbuta romană. De unde, reciproc, feminizarea insolită a eroilor sau divinităţilor iniţial virile: Hercule şi replicile sale semitice Ghilgameş Şi Samson *51. Sin, zeul lunar babilonian, e invocat în acelaşi timp ca matrice maternă şi ca Tată milostiv *52. La membrii comunităţii Bambara geniul Faro e, în androginitatea sa, principiul acordului şi unirii armonioase, cel care asigură împăcarea sexelor, a falicului Pemba cu vaginala Mousso-Koroni. în pofida anteriorităţii teologice a rolului lui Pemba. se spune că Faro e ontologic mai important, că el e sufletul, în aceste perspective nocturne primordial e androginatul; Adamul rabinic e androgin, Eva nu e decât o parte din el, o jumătate, o fază *53.

Numeroase ritualuri reflectă acest androgina! teologic. Acestor practici li se opune intenţia riturilor circumciziei si exciziei: întrucât acestea din urmă îngăduie, dimpotrivă, să se opereze o netă distincţie între sexe şi să se afirme prin separare sexualităţile masculine şi feminine

*54. Diametral opus e ritualul iniţiatic al preoţilor divinităţii lunare, Atargatis, Astarte, Diana sau Cibele, care constă dintr-o castrare integrală şi o feminizare accentuată, în îmbrăcăminte şi comportament, a preotului-eunuc. Legenda spune că Attis însuşi s-a castrat în faţa Marii Zeiţe, iar epitetul de eunuc se aplică fie Marii Zeiţe însăşi, fie unui zeu sau unui erou înrudit cu epopeea lui Ghilgameş *55. Poate că trebuie să vedem în aceste practici originea mitică a amazoanelor, ablaţiunea unui sân corespunzând emasculării rituale. Iconografia indiană sugerează o atare mutilare, în statuile Indrei sau ale lui Shiva ardhanari -jumătate femeie - trupul zeului e asimetric din cauza sexualităţii, bustul nepurtând decât un singur sân proeminent *56. Această fantezie a androginatului este explicit reluată de tradiţia alchimistă atât occidentală, cât şi extrem-orientală *57. Iconografia alchimistă pare a fi extras \o lecţie filosofică din figura bisexuală: elementele contrare prin culoare sau prin sex sunt „înlănţuite", „legate cu un lanţ", unul de celălalt, sau mai mult, fiecare faţă sexuală a hermafroditului e legată cu un lanţ de „principiul său astral", soare pentru mascul, lună pentru femeie. Deoarece androginul, microcosmosul unui ciclu în care fazele se echilibrează fără ca vreuna să fie devalorizată în raport cu cealaltă, nu e, în definitiv, decât un „simbol de unire" *58. E diada prin excelenţă, care pune un accent egal pe cele două faze, pe cei doi timpi ai ciclului. E raţiunea profundă care leagă toţi aceşti zei plurali, aceste tetrade, triade sau diade divine de astrul care marchează în mod vădit pentru oameni unitatea în timp, diviziunea egală în pătrare sau în săptămâni, dar şi speranţa unei anumite perenităţi în străbaterea episoadelor dramatice ale strălucirii cvasi-solare şi ale beznelor morţii.

Acest efort sincretic de reintegrare a Răului în Bine şi a beznelor sub forma mitică a Necuratului, îngerul răzvrătit, ne apare evident şi foarte accesibil în romantismul literar. Romantismul moşteneşte toată dramatizarea literaturii biblice, a iconografiei medievale şi a Paradisului pierdut al lui Milton *59. Necuratul îşi face intrarea triumfală o dată cu Mefisto al lui Goethe si cu principalul erou byronian din Misterul lui Cain *60. Nu răzvrătirea e glorificată în cele mai multe cazuri; romantismul întreprinde însă un vast proces de reabilitare. Fie că e vorba de abracadabranta Viile des expiations a lui Ballanche, de „Ahasverus" - jidovul rătăcitor - sau de „Prometeu" cel blestemat, de „Merlin vrăjitorul", de fiul Satanei în opera lui Quinet sau de „Idameael" anticristul la Soumet, de „Psyche" - acest „jidov rătăcitor feminin", cum o numeşte Cellier *61 - la Laprade, toate aceste opere şi aceşti eroi tenebroşi constituie epopeea romantică a sintezei şi a reabilitării mitice a răului. Dar evident că Hugo e cel care, în La Fin de Satan, a exprimat cu cea mai mare măiestrie sensul dramei sintetice, căderea a cărei iertare finală se va datora unei pene pierdute de îngerul tenebrelor, din care se va zămisli „îngerul Libertate". Lilith-Isis, aspectul tenebros al lumii, se topeşte atunci „ca un

sloi de gheaţă pe jeratic" *62.

De la această cosmogonie optimistă şi dramatică până la filosofiile, mai mult sau mai puţin declarate, ale istoriei nu e decât un pas. Integrarea negativului n-are numai o importanţă metafizică, dar are pretenţia să dea şi o explicaţie istorică. Asistăm prin intermediul mişcărilor politice ale secolului la o reabilitare şi o explicare a conflictului revoluţionar. „Revoluţia franceză, domnia Satanei, încetează de-a mai fi era dezolării, pentru a deveni ora sfântă. In lipsa lui Saint-Just, netransformat încă în înger Negru, Hugo se va mulţumi cu Camille Desmoulins" *63. Joseph de Maistre, adversar înverşunat al Revoluţiei şi al împăratului, va glorifica până la urmă rolul sacru al „acestui zero uriaş" paralel cu justificările pe care le va găsi călăului şi războiului, inaugurând astfel o cale foarte frecventată de-atunci încoace de ţivaismul moral şi de satanismul politic. Romantismul, obsedat de problema răului, n-a acceptat niciodată dualismul mariiheist. Optimismul său funciar invită la afirmaţia că răul va lua sfârşit: „Cu toţii, Vigny şi Soumet, Enfantin şi Proudhon, Esquiros şi Eliphas Levi, iar după ei, şi cu câtă strălucire, poetul care a creat *La Fin de Satan*, au repetat întruna acelaşi refren:

Satana e mort, renaşti, o, Lucifer ceresc!" *64

Într-adevăr, în acest vers celebru e condensată întreaga voinţă sincretică de unificare a contrariilor prin drama mitică a morţii şi a renaşterii. Dar ceea ce nu trebuie mai ales pierdut din vedere în acest aranjament istoric sau legendar al compromisului e rolul benefic jucat de felix culpa, şi prin aceasta de cel ce-o duce pe Eva în ispită, de Satana *65. Poezia, istoria, mitologia sau religia nu scapă de marea schemă ciclică a împăcării contrariilor. Repetarea temporală, exorcizarea timpului devine posibilă prin medierea contrariilor şi aceeaşi schemă mitică se află la baza optimismului romantic şi a ritualului lunar al divinităţilor androgine.

294

Simbolismul lunar apare aşadar în multiplele sale epifanii strâns legat de obsesia timpului şi a morţii. Dar luna nu e numai primul mort, e şi primul mort care învie. Luna e deci în acelaşi timp măsură a timpului şi făgăduială explicită a veşnicei reîntoarceri. Istoria religiilor *66 subliniază rolul pe care-l joacă luna în elaborarea miturilor ciclice. Miturile potopului, ale reînnoirii, liturghiile naşterii şi ale creşterii, miturile decrepitudinii omenirii se inspiră întotdeauna din fazele lunare. Eliade poate scrie pe bună dreptate: „Dacă am căuta să rezumăm într-o singură formulă multiplicitatea hierofaniilor lunare, am putea spune că ele dau în vileag viaţa care se repetă ritmic: ea e vie şi inepuizabilă în propria ei regenerare" *67. Această epifanie a ciclului e atât de puternică încât îi aflăm urma în toate marile culturi istorice şi etnografice: marele an sideral al caldeenilor, apoi al grecilor şi al romanilor,

cosmogonia heracliteană, ekpyrosis-ul stoic, sincretismul gnostic, ca şi mitologiile maya, aztecă, celtică, maori sau eschimosă *68 beneficiază de schema revoluţiilor, alternativ mutilante şi renăscătoare, ale astrului nocturn. Filosofia care se desprinde din toate temele lunare e o viziune ritmică a lumii, ritm realizat prin succesiunea contrariilor, prin alternanţa modalităţilor antitetice: viaţă şi moarte, formă si latenţă, fiinţă şi nefiinţă, rană şi mângâiere. Lecţia dialectică a simbolismului lunar nu mai e polemică şi diairetică precum cea care se inspiră din simbolismul uranian şi solar, ci, dimpotrivă, sintetică; luna fiind în acelaşi timp moarte şi reînnoire, obscuritate şi lumină, făgăduială prin şi datorită tenebrelor şi nu doar căutare ascetică a purificării, a separării. Totuşi luna nu e nici simplu model de confuzie mistică, ci scandare dramatică a timpului. Hermafroditul lunar însuşi păstrează trăsăturile distincte ale dublei sale sexualităţi. Evident că fantezia lunară şi miturile care decurg din ea menţin un optimism fundamental *69: catastrofa, moartea sau mutilarea lunară nu e niciodată definitivă. Regresiunea nu e decât un vremelnic moment neplăcut, dar care se anulează prin reînnoirea timpului însuşi. E nevoie de foarte puţin pentru a trece de la ciclu la progres. Cu toate acestea, optimismul lunar nu escamotează niciodată teroarea şi moartea prin dublă negaţie şi antifrază. După cum remarcă Harding *70, nemurirea făgăduită nu e nicidecum aici „viaţă fără de sfârşit într-o cetate de aur", nu e o stare de perfecţiune continuă încremenită într-o definiţie imuabilă, ci o viaţă în mişcare neîncetată „în care a fi în declin şi a muri e la fel de esenţial cu a deveni". Cu alte cuvinte, avem de-a face cu un stil ontologic opus stilului eleatic ca şi beatitudinii mistice şi în care permanenţa nu mai sălăşluieşte decât în constanţa schimbării înseşi şi în repetarea fazelor. Culturile orientale şi extrem-orientale pare-se că au fost sensibilizate mai pregnant faţă de ontologia devenirii decât cele din bazinul mediteranean: ca dovadă, I-ching, „cartea schimbărilor" la chinezi sau teoria karmică a indienilor aşa cum e simbolizată în dansul lui Shiva.

295

Tocmai această ambiguitate consimţită va prezenta, cele mai multe dificultăţi în ceea ce priveşte elucidarea simbolurilor lunare/Astru şi animal în acelaşi timp, luna e sinteza hierofaniilor opuse şi pare să recurgă la totalitatea materialului simbolic. Ea va ajunge să anexeze întregul Bestiar, de la porumbiţele venusiene până la dulăii Hecatei. Această voinţă de a asuma alternanţele face însă ca simbolul lunar să lunece atât de uşor spre mitul dramatic: „Ca şi omul, luna cunoaşte o istorie patetică" *71. În toată era mediterano-mesopotamiană stabilirea unui raport între suferinţele omului şi ale divinităţii se va realiza prin intermediul imaginii lunare. Străvechiul mit al durerii, al morţii şi al învierii lui Tammuz găseşte ecouri în lumea paleo-orientală *72. Dar chiar în exemplul lui Tammuz - a cărui poreclă e Urikittu, cel

„verde" - vedem că drama junară se află în strânsă corelaţie cu cultele agrare. Planta şi ciclul ei e o reducţie amorfă a fluctuaţiilor astrului nocturn.

Intuirea ritmului ciclic are de fapt un alt suport simbolic decât suportul astronomic lunar: anume ciclul natural al fructificării şi al vegetaţiei sezoniere. Desigur, acest ciclu ne pare diriguit de anul solar, dar această solarizare nu există decât pentru o gândire pe care astronomia a raţionalizat-o îndeajuns, într-o reprezentare naiv imaginativă ciclul anotimpurilor şi ritmica agricolă sunt mai întâi legate de lună. Numai ritmul lunar are încetineala „liniştitoare" *73 prielnică instaurării unei filosofii agricole. Pe de altă parte, în ţările tropicale şi ecuatoriale soarele e mai curând nefast atât germinării, cât şi vegetaţiei. Totuşi, în ciuda acestui imperativ climatic, credinţa în puterea fertilizatoare a lunii nu se limitează doar la ţările calde *74, ceea ce implică faptul că accentul izomorfismului cade mai mult pe schema ritmică decât pe utilitarismul agricol, într-adevăr, ciclul vegetal, care duce de la sămânţă la sămânţă sau de la floare la floare, poate fi, ca şi ciclul lunar, decupat în faze temporale precise. Există chiar întotdeauna, în îngroparea seminţei, un timp mort, o latenţă corespunzătoare semantic timpului mort dintre cele două faze identice ale lunii, corespunzătoare adică „lumii negre". Izomorfismul celor două serii ciclice e atât de puternic încât nu numai că ciclul astrului e reprodus de ciclul vegetal, dar şi de produsul vegetal, aşa cum subliniază Bachelard referitor la vin *75. Simbolismul vegetal contaminează orice meditaţie asupra duratei şi a îmbătrânirii, cum o demonstrează poeţii din toate timpurile şi toate ţările, de la Horaţiu la Lamartine sau la Laforgue, poeţi ai toamnei, „când natura îşi dă duhul", ca şi ai reînnoirii primăvăratice, cum o demonstrează deopotrivă întregul animism preştiinţific, care nu e adeseori decât un „vegetalism", cum pe bună dreptate a arătat Bachelard *76.

296

Optimismul soteriologic, ca şi melancolia în faţa decrepitudinii şi a morţii îşi află rădăcina în „mistica agrară preistorică" *77. „Seminţele şi fructele sunt unul şi acelaşi lucru în viaţă... fructele cad, seminţele încolţesc: imaginea vieţii vii conduce universul", scrie un poet romantic *78. Trebuie remarcat în această privinţă în ce măsură, în ţările temperate, subdiviziunea cuaternară a anului în anotimpuri astronomice şi agricole dobândeşte un aspect realist în reprezentare: nimic nu e mai uşor de personificat ca anotimpurile, şi orice personificare a anotimpurilor, fie ea muzicală, literară sau iconografică, e întotdeauna încărcată cu o semnificaţie dramatică, există întotdeauna un anotimp al mizeriei şi al morţii care împovărează ciclul cu un adagio în culori sumbre.

Istoria religiilor ne oferă numeroase exemple ale acestui acord dintre ciclul lunar şi ciclul

vegetal. E explicaţia foarte frecventei confuzii, sub denumirea de „Marea-Mamă", dintre pământ şi lună, ambele reprezentând direct sau indirect stăpânirea seminţelor şi a creşterii lor. Tot din această pricină luna e clasată printre divinităţile chtoniene, alături de Demeter şi f" Cibele *79. Divinitatea lunară e întotdeauna divinitate a vegetaţiei şi în acelaşi •i timp a pământului, a naşterii şi a morţilor. *80 De aceea zeiţa lună braziliană, ca şi Osiris, Sin, Dionysos, Anaitis şi Ishtar, e denumită „mama ierburilor" *81. Până şi-n zilele noastre ţăranii europeni seamănă pe lună nouă, seceră şi strâng recolta când luna e în descreştere, „pentru a nu fi în contratimp cu ritmul cosmic, rupând un organism viu când forţele sunt în creştere" *82. De unde supradeterminarea feminină şi cvasimenstruală a agriculturii. Cicluri menstruale, fecunditate lunară, maternitate terestră - vin să creeze o constelaţie agricolă supradeterminată ciclic, în Borneo, la finici, la jivaro sau la germanici, agricultura e consfinţită de către femei, în timp ce la indieni şi în numeroase triburi africane sterilitatea feminină contaminează ogorul şi sterilizează sămânţa. Şi imaginile creşterii, ale fecundării amestecă inextricabil simbolismul vegetal si calendarul lunar *83. Această supradeterminare explică, ni se pare, „virtuţile buruienilor de leac" atât de universal admise, întreaga farmacopee şi medicină primitivă e bazată pe buruienile de leac, şi îndărătul intenţiilor terapeutice se ascund întotdeauna intenţii regeneratoare mai simple: în India, iarba Kapitthaka e un panaceu, pentru că vindecă impotenţa sexuală şi-i redă lui Varuna virilitatea pierdută. Alte ierburi au capacitatea directă de-a zămisli, precum faimoasa mătrăgună *84.

297

Iudeii şi romanii nu-i numeau oare pe copiii „naturali": „copii din ierburi" sau „copii din flori" *85? Artemis şi Apolo se nasc pe când mama lor atinge un palmier sacru, iar regina Mahâ-Mâyâ îl zămisleşte pe Buddha strângând în braţe un pom. La numeroase populaţii, de asemenea, strămoşul totemic e vegetal *86. Simbolul vegetal e, în sfârşit, foarte adeseori ales anume ca model de metamorfoză, în folclor sau în mitologie, din mortul adus jertfă ia naştere "adeseori un fir de iarbă sau un pom: precum, în basmul santali *87, acel bambus răsărit dintr-o fată adusă jertfă şi din care e meşterit un instrument muzical care conţine şi perpetuează glasul victimei; aceasta, purtată de avântul de reînviere al plantei, se reîncarnează într-o bună zi pentru a-l lua de bărbat pe muzician. E şi tema basmelor noastre europene Logodnica înlocuita şi Acul fermecat.

Un foarte apropiat scenariu de metamorfoză multiplă e motivul mitologic al mormântului vegetal trupul lui Osiris e închis într-un cufăr de lemn, acesta e încătuşat într-un trunchi de arbust, care va sluji drept bârnă principală a palatului regal. întotdeauna însă din trupul eroului mort ia naştere o plantă, şi-i vesteşte învierea: din trupul lui Osiris ia naştere grâul, dintr-al lui

Attis violetele şi dintr-al lui Adonis trandafirii *89. Acest butaş, acest lăstar induc pentru imaginaţie speranţa învierii: Bachelard *90 s-a complăcut în a semnala la poeţii moderni această reverie a prelungirii vegetale şi profetice a vieţii; el îl citează pe Maurice de Guerin la care intuiţia nemuririi prin vegetal e puternic marcată: „Odinioară zeii au făcut să răsară în jurul anumitor înţelepţi o natură vegetală care absorbea în îmbrăţişarea ei... trupul lor îmbătrânit şi substituia vieţii lor, pe deplin uzată ca urmare a vârstei extrem de înaintate, viaţa viguroasă şi mută ce domneşte sub scoarţa stejarilor..." Din această anastomoză agro-lunară a luat fiinţă acel uriaş curent de gândire şi simboluri denumit „astrobiologie" şi căruia Rene Berthelot i-a dedicat o întreagă lucrare *91, demonstrând universalitatea schemei ciclice şi a arhetipului „astrobiologie". Nu vom stărui aşadar asupra universalităţii arhetipale şi schematice a ciclului agro-lunar care structurează foarte profund culturi atât de diferite precum cea chineză, indiană, etruscă, mexicană şi chiar, aşa cum a arătat Berthelot în trei capitole erudite, cultura iudeo-creştină *92. Ceea ce trebuie subliniat aici e în ce măsură „complexul astrobiologie" traduce fidel noţiunea primitivă de karno, „cel viu", cel ce „scapă complet morţii", aşa cum a demonstrat Leenhardt *93, şi în acelaşi timp structurează unitar întreaga reţea socială *94.

Se poate spune că astrobiologia, pe plan individual şi social, cât şi pe planul explicaţiei universale, se prezintă ca un vast sistem explicativ unitar.

298

Acesta din urmă implică o constelaţie izomorfă între aritmologia furnizată de tehnicile incipiente ale astronomiei, meditaţia asupra mişcării periodice a astrelor si, în sfârşit, fluxul şi refluxul vital, în special ritmul anotimpurilor. Din aceşti patru factori se supradetermină si se formează, aparent, „complexul astrobiologic". Şi Gusdorf *95 e îndreptăţit să vadă în acest sistem simbolic embrionul ideii de lege şi schiţa conştientizării unei raţiuni logice a Universului. Rita la indieni, tuo la chinezi, moira la greci sunt întruchipări care pregătesc noţiunea preştiinţifică de cosmos şi concepţia modernă ştiinţifică a Universului. Vestitele principii ale termodinamicii nu sunt decât o valorificare raţionalizată a acestei mari intuiţii mitice în care conservarea energiei vitale sau a plenarei aparenţe astrale compensează degradarea trecătoare pe care-o întruchipează latenţele sezoniere, luna neagră şi moartea. Dar la nivel pur şi simplu mitic această compensare unitară se va traduce printr-o sinteză dramatică pe care toate marile culturi o reflectă: drama agro-lunară.

Scenariul acestei drame e alcătuit în esenţă din uciderea şi învierea unui personaj mitic, de cele mai multe ori divin, fiu şi totodată iubit al zeiţei lună. Drama agro-lunară serveşte drept suport arhetipal unei dialectici care nu mai e a separării, care nu mai e nici inversare a

valorilor, dar care, prin ordonarea într-o povestire sau într-o perspectivă imaginară, pune situaţii nefaste şi valori negative în slujba progresului valorilor pozitive. Am arătat mai înainte *96 cum această complementaritate a contrariilor transpare în caracterul fazat al devenirii lunare, zeiţa lună fiind întotdeauna polivalentă. Se poate însă constata că tema „tristeţii zeiţei" *97, din pricina catastrofei pe care ea însăşi o provoacă, se deplasează prin transfer spre tristeţea generată de moartea fiului, pe care n-a provocat-o. întrucât coincidenţa contrariilor într-un unic obiect e de neîndurat chiar pentru o mentalitate primitivă, şi drama liturgică cu distribuirea contrarietăţii asupra mai multor personaje pare a fi într-adevăr o primă tentativă de raţionalizare. Ambivalenţa devine temporală spre a nu mai fi gândită „în acelaşi timp şi sub acelaşi raport", şi în felul acesta ia naştere drama al cărei personaj central e Fiul *98.

Simbolul Fiului ar fi o traducere tardivă a androginatului primitiv al divinităţilor lunare. Fiul păstrează valenţa masculină alături de feminitatea mamei cereşti. Sub influenţa cultelor solare, feminitatea lunii s-ar fi accentuat şi ar fi pierdut androginatul primitiv, prin care filiaţia păstrează doar o parte . Dar cele două jumătăţi, ca să zicem aşa, ale androginatului nu-şi pierd prin separare relaţia lor ciclică: mama dă naştere fiului, iar acesta devine iubit al mamei într-un fel de ouroboros eredo-sexual. Fiul manifestă astfel un caracter echivoc, participă la bisexualitate şi va juca întotdeauna rolul de mediator.

299

Fie că-l vedem coborând din cer pe pământ sau de pe pământ în iad spre a arăta calea mântuirii, el aparţine unei duble naturi; masculină şi feminină divină şi umană. Astfel apare Hristos, ca şi Osiris sau Tammuz, tot astfel „Mântuitorul Naturii" - al preromanticilor si al romantismului, între omul spirit şi decăderea omului natură se situează mediatorul, ,.Omul Dorinţei", după Saint-Martin *100. Piganiol *101, într-un foarte riguros studiu, izbuteşte să stabilească tocmai legătura dintre întruchiparea „căsătoriei divine", împăcarea contrariilor şi rolul mediatorului divin Hercule. Această căsătorie ar fi traducerea simbolică a amalgamului istoric al triburilor patriarhale şi triburilor matriarhale. Forme teologice hibride, de felul Heracle „compromis dintre Maica Domnului subpământeană şi Dumnezeu din ceruri" *102, ar constitui simbolic produsul acestor căsătorii. Hercule al romanilor, după istoricul religiilor, ar fi prototipul mediatorului şi prototipul roman al Fiului, foarte tributar, după opinia noastră, miturilor solare. Hercule are într-adevăr o dublă apartenenţă: cultul lui rămâne chtonian, cult în care se aduc jertfă porci şi tauri, pâine şi vin, dar aparţine şi teologiilor uraniene prin aceea că jurământul prestat de Hercule se face cu capul descoperit, că eroul e un păstor, asimilat întrupării lui Jupiter. cuceritor al Occidentului şi pentru care se ard ofrandele. Hercule ar fi aşadar „mediator între Uranus şi Geea *103. Exemplul cel mai evident si cel mai elocvent al

rolului pe care-l joacă Fiul ne e furnizat de drama lui Tammuz, dublet mesopotamic al fenicianului Adonis şi al egipteanului Osiris, fiul marii zeiţe Ishtar. La vârsta bărbăţiei devine iubitul mamei sale, apoi, condamnat la moarte, coboară în infern pe timpul verii toride din Mesopotamia. Atunci oamenii şi natura poartă doliu şi Ishtar coboară în străfundurile tărâmului „fără de întoarcere" spre a-si căuta fiul preaiubit *104. Rolurile scenariului pot fi inversate, ca şi în contextul creştin sau gnostic, în care Fiul, Mântuitorul, e cel ce va înfăptui înălţarea mamei, sau, ca la gnostici, va merge în căutarea Mamei, Elena, Sophia sau Barbelo, decăzută în beznele exterioare. Aceasta e schema dramatică inspiratoare a majorităţii liturghiilor agrare şi care nu e adeseori decât proiecţia antropomorfică a unor elemente rituale. Astfel, riturile tainice ale cultului osirian constau mai întâi din ridicarea unui trunchi de copac căruia i s-au tăiat ramurile, zed-ul, simbol al morţii şi al învierii vegetale, apoi al doilea moment constă din secerarea unui snop de spice coapte, în al treilea rând intervine ceremonia îngropării seminţelor, în sfârşit, învierea e simbolizată de germinarea seminţelor în vase numite „grădinile lui Osiris" *105.

Dar cel care, cu ajutorul unei metode realmente ştiinţifice, a izbutit să scoată la lumină, în cadrul anchetei etnologice, izomorfismul mediatorului, al mesiei, al androginatului sau al cuplului şi al triadei e Levi-Strauss *106.

300

Pornind de la o remarcă privind frecvenţa insolită a rolului de trickster pe care-l joacă în folclorul american coiotul *107 sau corbul, antropologul îşi dă seama că aceste două animale sunt valorificate pentru că aparţin clasei animalelor ce se hrănesc cu stârvuri, intermediară între erbivore, simboluri ale agriculturii, şi animale de pradă, simboluri ale prăzii de război. După care face constatarea că rădăcina pose în Tewa înseamnă în acelaşi timp coiot, negură, scalp etc..., adică elemente intermediare, mediatori: „Coiotul... este intermediar între erbivore şi carnivore precum e negura între Cer si Pământ; precum e scalpul între război şi agricultură (scalpul e o «recoltă» de război); precum e neghina între plantele sălbatice şi plantele cultivate (ea se dezvoltă pe seama celor din urmă în felul celor dintâi); precum e îmbrăcămintea între «natură» şi «cultură»" *108... Apoi, după ce compară cu trickster-ul personajul indo-european al Cenusăresei şi Ash-boy-ului american în calitate de „mediator", Levi-Strauss ajunge să extragă dintr-un mit zuni o serie ordonabilă de funcţii mediatoare *109. Mesia, dioscurii, trickster-ul, androginul, perechea de veri, cuplul conjugal, bunica şi nepotul, tetrada şi triada asigură medierea între Cer şi Pământ, între iarnă şi vară, între moarte şi naştere, constituind o remarcabilă constelaţie izomorfă. Acelaşi izomorfism se poate vădi în mitul indienilor zoni *110, de emergenţă: fiii Soarelui, gemenii divini Kowituma şi Watusi, au misiunea să-i scape

pe oamenii închişi în cea de-a patra matrice. Gemenii folosesc numeroase mijloace de mediere, între care arborele-scară magică, îi învaţă pe zuni arta de-a face focul cu amnarul rotativ şi arta de-a pregăti alimentele, călăuzindu-i până la urmă în Centrul Lumii, un fel de ţară a făgăduinţei a indienilor zuni. Sincronismul diferitelor lecţiuni ale mitului zunii scoate în evidenţă faptul că, indirect, rolul soteriologic al gemenilor fii ai Soarelui poate fi îndeplinit de zeul războiului Ahayuta dedublat în Uyuyewi şi Masailema, sau de Kokokshi, androginul fiu al cuplului incestuos *111.

De patimile şi de învierea Fiului e legată drama alchimistă avându-l ca figură centrală pe Hermes-Trismegistul. Potrivit istoriei religiilor, Hermes ar fi zeul pelasgilor, substitut al unei Mari Zeiţe a zămislirii şi fecundităţii, şi ar împlini triada Cabirilor *112. Tetrada cabirico-hermetică pare aşadar alcătuită din antica triadă la care se adaugă Zeiţa Mamă sub forma substitutului ei masculin: Fiul. Pe numeroase oglinzi etrusce, Przyluski *113 descoperă o iconografie semnificativă: personajelor cabirice, „faze temporale", li se adaugă o intenţie dramatică: „Tema morţii şi a învierii adăugându-se una celeilalte spre a indica instabilitatea prezentului care moare şi renaşte la nesfârşit". Aşadar această treime „formează în bloc o a patra persoană" *114. Istoricul religiilor descoperă un atare fenomen în tetradele zervanisie si în teologia pehl vie. Un singur personaj divin îşi asumă deci fazele succesive pe care le simboliza triada. Acesta ne apare a fi cu-adevărat caracterul lui Hermes Trismegistul" *115. Pentru hermetişti, acesta e în esenţă Fiul şi Hristos. „Trismegistul", figură centrală a alchimiei, indică o triplă natură şi o triplă acţiune în timp. El e principiul însuşi al devenirii, adică, potrivit hermetismului, al sublimării fiinţei, într-o gravură din secolul al XVII-lea, reprodusă în cartea lui Jung" *116. îl vedem pe Hermes învârtind roata zodiacală. Etimologia cuvântului egiptean cu semnificaţia de Hermes. Thot sau Toout, ar avea ca origine în primul caz o rădăcină care înseamnă a amesteca, a atenua prin amestec; în cel de-al doilea, a aduna într-un singur tot, a totaliza *117. Pentru anumiţi hermetişti *118, Hermes ar trebui asociat cu errna, seria, înlănţuirea, sau cu orme, „impetus", mişcare, el însuşi provenind din rădăcina sanscrită ser care dă simţi, sisarti: a alerga, a curge.

Trismegistul e aşadar cu-adevărat treimea simbolică a totalităţii, a sumei fazelor devenirii. El e fiul lui Zeus şi al Maiei, Astaroth, marea mamă a cabaliştilor. Alchimia îl reprezintă pe acest Fiu, Filius philosophorum, în ou, la conjuncţia soarelui cu luna. E produsul căsătoriei chymice, fiul devenind propriul său tată şi adeseori regele care-şi înghite propria progenitură" *119. Acest Hermes e hermafroditul descris de Rosenkreuz: „Sunt hermafrodit şi am două naturi... Sunt tată înainte de-a fi fiu, mi-am. zămislit mama si tatăl, şi mama m-a purtat în măruntaiele ei" *120. Jung *121 revine fără încetare asupra acestui caracter mixt al Hermes-

ului alchimic. Alchimia nu tinde sa realizeze izolarea, ci acea conjuncţie), ritul nupţial care precede moartea si învierea. Din această conjuncţia ia naştere Mercur-ul transmutat, numit hermafrodit din pricina caracterului său complet. Această căsătorie e Căsătoria mielului, „formă creştină a lui Hieros Gamos din religiile orientale", în acest homunculus alchimic arhetipurile gulliverizării şi dedublării converg cu cele ale totalităţii cosmice. Fiul e asimilat cu Hristos, cu produsul căsătoriei mediatoare ale cărei urme se regăsesc de altminteri în legendele privitoare la naşterea lui Buddha: Mâyâ rămâne însărcinată de pe urma elefantului alb, Duhul, şi-l aduce pe lume la 25 decembrie pe Siddhârtha, viitorul Buddha *122. Vom vedea mai departe ce raporturi pot fi stabilite între Hristos şi Agni focul *123. Alchimia îl asimilează deopotrivă pe Fiul Hermes cu Lug al celţilor, Sfântul Justin în plus îl confundă pe Lug cu Logos, Mercur-ul celtic cu Hristos johanic *124. Mai târziu, Mercur suferă un dublu avatar creştin, foarte semnificativ ţinând seama de natura sa sintetică: se sublimează parţial în Sfântul Mihail mesager al cerului şi psihopomp, iar parţial se degradează în diavol. După Vercoutre, într-adevăr. diavolul medieval ar fi păstrat morfologia romano-celticului Lug-Mercur *125.

302

Cele două faze s-ar reuni în reprezentarea luptei arhanghelului cu diavolul *126.

Scopul suprem al alchimiei ar fi într-adevăr să zămislească lumina", cum spune Paracelsus *127, sau măi curând, cum a remarcat cu atâta profunzime Eliade *128, să accelereze mersul istoriei şi să domine timpul. Alchimia, avându-l drept personaj culminant pe Fiul-Hermes, ar fi o adevărată cultură artificială a metalelor. Atât în China cât şi in Indii, în Annam ca şi în Insulinda sau în Occidentul creştin, alchimistul afirmă că „ceea ce natura nu poate perfecţiona decât într-un răstimp foarte îndelungat, noi putem să realizăm prin arta noastră în foarte scurtă vreme" *129. Alchimistul e deci „salvatorul frăţesc al naturii"; el ajută natura să-si realizeze finalitatea, si „a grăbi «creşterea» metalelor prin opera alchimistă e totuna cu a le elibera de legea timpului" *130. Eliade îşi dă limpede seama că aceste mituri ciclice şi operatorii, a căror ilustrare rituală e Marea Operă, sunt prototipurile mitului progresist şi revoluţionar pentru care epoca de aur e maturizarea de la sfârşitul veacurilor şi pe care tehnicile şi revoluţiile o accelerează *131. Vom regăsi această importantă constatare în legătură cu simbolismul pomului; să notăm însă de pe-acum caracterul mesianic legat aproape întotdeauna de mitul Fiului aşa cum se întâlneşte în misterul „chymic", şi să subliniem în treacăt cât de mult datorează Weltanschauung-ul tehnicist şi civilizaţiile tehnice mitului ciclic şi vechiului fond astrobiologic *132.

În imaginea Fiului aceste intenţii de-a înfrânge temporalitatea sunt supradeterminate de

dorinţele părinţilor de perpetuare a neamului. Intr-o perspectivă progresistă, orice element secund e fiul precedentului. Fiul e repetarea părinţilor în timp mult mai mult decât simpla dedublare statică. Desigur, după cum a arătat Rank *133. mitologiile cunosc într-adevăr dublarea părintească: cea a tatălui real cu tatăl mitic, unul de origine umilă, celălalt divin şi nobil, unul tată „fals", doar adoptiv, celălalt tată adevărat. Dar, aşa cum remarcă Baudouin *134, acest episod de dublare e un „roman de familie" integrat într-o povestire cu mai multe episoade. Spre deosebire de ceea ce presupune psihanaliza *135, care face în mod destul de contradictoriu din această temă fie un semn de „reîntoarcere la sânul matern" sau, dimpotrivă, o „desprindere de fixaţia maternă", considerăm că această „naştere consolidată" atrage după sine un proces de înviere; repetarea naşterii prin dubla paternitate sau abandonarea, precum cea a lui Moise, Romulus sau Hristos, atrage o vocaţie resurecţională: fiul „de două ori" născut va renaşte categoric din moarte. Această temă a dublării şi a repetării poate fi întâlnită în literatură: unui din resorturile comediei clasice sau a genului romanesc e tema „recunoaşterii" eroului, un fel de renaştere familială a fiului risipitor sau a copilului pierdut, în Hernuni şi în L'homme qui rit repetarea care întrupează fiul e adeseori însoţită de dublarea maternă, iar Faulkner, cu un tact plin de siguranţă, are grijă să dubleze prenumele personajelor afiliate astfel încât să creeze acea atmosferă de destin copleşitor atât de specifică romanelor sale *136.

303

În sfârşit, această schemă a filiaţiei dramatice şi acest arhetip al Fiului sunt atât de vii încât le regăsim constant în romantism în acea propensiune epică şi microscopică, dragă atât lui Ballanche cât şi lui Lamartine sau lui Quinet, care constă în a conferi descrierii unui destin întru totul individual avatarurile omenirii şi întreaga dramă astrobiologică. Lamartine, de pildă, condensează în Jocelyn toate ambiţiile sale epice si dramatice. „Jocelyn, scrie Cellier *137, este epopeea mântuirii prin jertfă", Jocelyn profund îmbibat de sentimentul naturii şi al ritmurilor sale. supradeterminat de prezenţa lui Laurence „androginul" - flăcău la începutul povestirii şi femeie îndrăgostită la sfârşit - şi de căsătoria mistică ce încheie drama. Tot astfel Cedar, în La Chute d' un age *138, e un înger decăzut prin vocaţie, prin vocaţia întrupării, dacă ne putem exprima astfel, care asumă mitul agrar al eroului ucis cu pietre şi sfâşiat, şi e dublat de personajul christic al lui Adonai, posesorul cărţii veşniciei, tribunul celor năpăstuiţi, care-l va zdrobi pe slutul Asrafiel. Astfel, că tema Fiului, fie că e simplă aluzie literară sau, dimpotrivă, divinitate plenar recunoscută, Hermes, Tammuz, Hercule sau Hristos, apare întotdeauna ca un precipitat dramatic şi antropomorf al ambivalenţei, o tălmăcire temporală a sintezei contrariilor, supradeterminată de procesul genezei vegetale sau „chymice".

Sunt izomorfe cu acest mit dramatic şi ciclic al Fiului toate ceremoniile iniţiatice care sunt liturghii, repetări ale dramei temporale sacre, ale Timpului dominat de ritmul repetării:- Iniţierea e mai mult decât un botez: e un angajament, o vrajă. Piganiol *139 nu întrevede decât o parte a adevărului când asimilează riturile purificatoare cultelor chtoniene: iniţierea e mai mult decât o purificare baptismală, e transmutarea unui destin. Studiind botezurile, n-am luat în considerare decât o fază a iniţierii, faza diairetică şi întrucâtva negativă *140. Iniţierea comportă însă un .întreg rituaj succesive, ea se execută încet, pe etape, si pare a urma îndeaproape , ca în ritualul mithriatic, schema agro-lunară: jertfă, moarte, mormânt, înviere. Iniţierea cuprinde aproape întotdeauna o încercare mutilantă sau sacrificială care simbolizează la puterea a doua patimile divine. În Egipt *141 iniţierea era în fond o actualizare dramatică a legendei lui Osiris, a patimilor sale, a suferinţelor sale şi a bucuriei lui Isis. Misterele zeiţei Isis erau alcătuite la început dintr-un botez purificator, apoi mitul îl întrupa pe Set Răul, deghizat în măgar, care era insultat şi maltratat, apoi urma o încercare constând din post şi ispitire, apoi, fază capitală, mitul era înveşmântat în pielea unui animal jertfit, emblema lui Osiris, de unde ieşea în sfârşit prin magia zeiţei Isis, înviat şi nemuritor, cocoţat pe-un piedestal, încununat cu flori, purtând o torţă aprinsă şi „salutat ca un Zeu" *142. E cu neputinţă să nu te frapeze izomorfismul dintre această ceremonie şi destinul divin al lui Osiris, al lui Sin sau al lui Men Frigianul: când pătrarul de lună îşi face apariţia, zeul îşi inaugurează cariera, luptă împotriva demonului beznelor care a devorat fosta lună, tatăl său, domneşte cu mărire în timpul lunii pline, e devorat şi învins de animalul demoniac, coboară trei zile în infern şi, în sfârşit, învia triumfător *143.

Maltratările la care e supus iniţiatul sunt adeseori mutilări sexuale: castrarea totală sau parţială căreia circumcizia i-ar fi, după Eliade *144, un substitut. Aceste practici ar proveni dintr-un rit care comemorează andro-ginatul primitiv şi care ar mai dăinui în schimbarea de costum a iniţiatului, înlocuind veşmântul obişnuit cu o robă. Alteori mutilarea, simbolică sau reală, e şi mai completă: în anumite ceremonii şamaniste candidatul e rupt în bucăţele, ca la indienii Porno, unde e sfâşiat de ursul grizzli *145. Omorul ritual al regelui-preot, al cărui prototip pentru bazinul mediteranean e Romulus, ar aparţine aceleiaşi constelaţii *146. Există în aceste ritualuri şi aceste legende iniţiatice o intenţie marcată de a sublinia o victorie momentană a demonilor, a răului şi a morţii. Numeroase tradiţii reflectă această imagine a morţii iniţiatice prin sfâşiere: Osiris sfâşiat de Set în paisprezece bucăţi care ar corespunde celor paisprezece zile ale lunii în descreştere *147, cu valorificarea „agrară" a bucăţii falice pierdute; Bacchus. Orteu, Romulus, Mani, Hristos, cei doi tâlhari cu membrele zdrobite, Marsyas, Attis sau lisus ben Pendira, toţi nişte eroi mutilaţi în cursul unor patimi *148. Se poate spune că există un

adevărat context agro-lunar al mutilării: făpturile mitic lunare n-au adesea decât un singur picior sau o singură mână, şi până-n zilele noastre ţăranii îşi rotunjesc coroana pomilor numai în perioada de descreştere a lunii. Trebuie subliniată de asemenea strânsa conexiune dintre aceste ritualuri mutilante şi ritualurile focului. Vom vedea de fapt mai departe că focul e şi el izomorf ritmului, în numeroase legende şi scenarii referitoare la „stăpânii focului" personajele sunt infirme, au un singur picior, un singur ochi si „amintesc probabil de mutilările iniţiatice" *149, de vitejiile fierarilor vrăjitori. Stăpânul focului fiind în acelaşi timp subiect de pătimire şi acţiune contrarii e adeseori înzestrat cu puterea de-a vindeca, de-a cicatriza, de-a reconstitui cu ajutorul focului şi al cuptorului. Numeroase legende creştine au păstrat acest dublu aspect al simbolului mutilării, ca aceea a Sfântului Nicolae, a Sfântului Eloi sau a Sfântului Petru *150.

305

Se pot de asemenea lega de aceste legende şi aceste ritualuri ale mutilării atât de frecventa practică a flagelării, practică aproape constantă în cultele Marii Zeiţe *151, în Frigia ziua de 24 martie era Sărbătoarea „Sanguis", în timpul căreia preoţii se flagelau până la sânge cu ramuri de tamarişcă, aceleaşi rituri se practicau în cinstea Artemisei arcadiene Artemis phakelitis, „zeiţa cu nuiele", şi-am mai semnalat *152 faptul că Aditi din Vede e supranumită „cu biciuşca de miere".

Ritualul jertfelor deopotrivă izomorf diminuării agro-lunare. Jertfele omeneşti sunt universal practicate în liturghiile agrare. Printre cele mai cunoscute se enumera jertfele legate de cultul porumbului la azteci *153. Ceremonia sacrificială apare în acest din urmă caz ca o sinteză foarte complexă între mitologia lunară, ritualul agrar şi iniţiere. Fetele hărăzite jertfei erau repartizate în trei categorii, corespunzătoare celor trei faze ale creşterii porumbului. Când recolta e coaptă, fata reprezentând porumbul încolţit e decapitată, la sfârşitul recoltei, fecioara reprezentând-o pe Toci, „zeiţa porumbului recoltat", e ucisă şi jupuită. Cu pielea jupuită se înfăşoară preotul, în vreme ce un alt oficiant îşi pune o mască din aceeaşi piele şi e tratat ca o lehuză. „Sensul acestui rit, spune Eliade *154, e că Toci, odată ucisă, renăştea prin fiul ei, porumbul uscat." La alte populaţii, americane trupul victimei era tăiat în bucăţele şi fiecare bucată îngropată în câte-un ogor cu scopul de a-l fertiliza. Aceeaşi practică poate fi întâlnită în Africa şi la membrii comunităţii Khond, uciderea fiind efectuată la aceştia din urmă prin sfărâmarea oaselor, mutilări succesive şi fierbere la foc mic. în lumea romană jertfa era legată tot de constelaţia agro-lunară *155. Primii romani oferă jertfe lui Saturn, zeul timpului nefast, iar popoarele din bazinul mediteranean, cretani, arcadieni, sarzi, liguri şi sabini, practicau jertfa umană prin strangulare sau înec, sau ca vechii germanici prin afundarea în mâl sau

înhumarea unei victime în viaţă. Aceste jertfe, după excelenta demonstraţie a lui Piganiol *156, sunt legate de ritualul pietrei plate de sacrificiu şi nu trebuie confundate cu practicile baptismale sau purificatoare. Jertfa marchează o intenţie profundă nu de-a se îndepărta de condiţia temporală printr-o separare rituală, ci de-a se integra timpului, fie el şi distructiv, fie el şi Kali-Durga, şi de-a participa la ciclul total al creaţiilor şi distrugerilor cosmice *157. În numeroase cazuri jertfa însăşi se eufemizează, iar maltratarea şi omorul se mărginesc la un simulacru, în Germania e pus pe foc un uriaş din carton, Regele de Mai; în Boemia un personaj real ţine locul Regelui de Mai, dar i se taie un cap artificial pe care-l poartă pe umeri, în toată Europa *158 asemenea practici sunt curente în timpul Carnavalului: efigia Carnavalului e fie arsă, fie înecată sau spânzurată şi decapitată.

306

Această moarte a Carnavalului, a Postului sau a Iernii constituie chiar o dublă negaţie a jertfei: e vorba în majoritatea cazurilor de „moartea-morţii", de putere infertilizantă a morţii, de puterea de viaţă a morţii *159- în aceste practici sacrificiale s-ar manifesta prin urmare un fel de trădare a sensului tragic al jertfei integrat în ciclul dramatic. Filologia *160 face în legătură cu asta o remarcă esenţială asupra polisemiei inversate a termenilor sacrificiali latini, modificaţi pare-se dinlăuntru, prin antifrază. Mactare înseamnă „a îmbogăţi, a amplifica", şi în loc să se spună mactare deos bove, prin abreviere se spune mactare bovem; tot astfel adolere înseamnă „a spori, a îmbogăţi", şi în loc de adolere aram ture avem adolere tus, „a arde, a jertfi tămâie", în această abreviere, care e în acelaşi timp litotă şi antifrază, sesizăm pe viu intenţiile care modifică în taină ritul jertfei eufemizate: e momentul dialectic în care jertfa devine folos, când în moarte şi în expresia ei lingvistică se strecoară speranţa de supravieţuire. De unde tendinţa acestui întreg sistem sacrificial de-a deveni o simplă penalizare a răului şi a morţii, prin dublă negaţie juridică: în Evul Mediu, cu prilejul Carnavalului, erau arse vrăjitoarele, întrupare a beznelor hibernale şi a răului. De asemenea, în acest context de slăbire a tragicului artificial, diairetica şi polemica ies biruitoare: întreceri cavalereşti, lupte fictive împotriva răului apar mai mult sau mai puţin deformate în numeroase carnavaluri. Bătălii care păstrează o savoare agrară, întrucât armele si proiectilele sunt roade ale pământului: legume, nuci, fasole sau flori, în Suedia *161 două grupe de cavaleri simbolizează vara şi iarna. Lupta dintre Tiamat şi Marduk ar fi exemplară pentru toate aceste lupte, lupta vegetaţiei împotriva secetei caniculare: Osiris împotriva lui Set în Egipt, Alecis împotriva lui Moţ la fenicieni. Ca şi filosofiile istoriei, nici mitologiile temporalităţii şi ritmurile sacrificiale nu sunt la adăpost de polemică. E drept că timpul apare în ipostază de patimi esenţiale şi totodată de acţiune esenţială şi că optimismul uman şi-a botezat de

timpuriu pasiunile drept acţiuni. Dar în toate aceste cazuri, patimile dramatice ale zeului dobândesc o nuanţă epică ce provine, după părerea noastră, din modificarea eufemizantă adusă sensului jertfei.

Or, sensul fundamental al jertfei, şi al jertfei iniţiatice, e, contrar purificării, acela de-a fi un târg, în zălog, un troc de elemente contrarii încheiat cu divinitatea *162. Mărie Bonaparte, într-un capitol *163 consacrat mitului atât de răspândit în- Europa anilor 1939-l945 al „cadavrului din maşină", a scos foarte bine în relief caracterul, dacă se poate spune comercial, al jertfei. Orice jertfă e un schimb, aflându-se sub semnul lui Mercur, şi psihanalista nu şovăie să folosească o terminologie bancară în descrierea jertfei: „Achitarea unui vechi cont debitor faţă de divinitate, factură ce trebuie achitată pentru o favoare deja primită în jertfa de mulţumire, în sfârşit, plată efectuată cu anticipaţie în jertfa solicitată sau menită a predispune favorabil divinitatea *164.

307

Acest târg pune în funcţie o substituire prin jocul echivalenţelor, o dedublare ce se transformă în repetiţie cu rolul de suplinire, prin care cel ce aduce jertfă sau cel jertfit *165 devine stăpân, ca unul ce se achită de datorii, pe timpul trecut sau pe cel ce va să vină. Această repetiţie temporală, semn al biruirii timpului, e de altfel escortată de-un cortegiu de dubluri: vezi substituirea victimelor înseşi în legenda Ifigeniei sau a lui Abraham. Dacă jertfa e întotdeauna inaugurată printr-o operaţiune sacralizantă, iniţiatică sau baptismală, e pentru a uşura schimbul, substituirea. Caracterul echivoc al celui ce aduce jertfa sau al victimei, adeseori hermafrodită *166, uşurează operaţiunea sacrificială şi acţionează ca mijlocitor. Iar moartea vine, prin vocaţie mitică, să-şi ocupe locul în această ambiguitate sacrificială şi să opereze dubla negaţie prin moartea morţii. Psihanalista prezintă vreo treizeci de recente povestiri mitice în care tema e întotdeauna cea a unei morţi care anunţă moartea dorită a unui tiran sau a unui personaj important (Hitler, Mussolini, Chamberlain, Daladier etc.), profetizând prin aceasta sfârşitul morţii colective pricinuite de război. Cu alte cuvinte, moartea acceptată, sub forma de jertfă, pregăteşte şi vesteşte moartea tiranului, moarte care va fi moartea morţii. Psihanalista apropie aceste fabulaţii sacrificiale, în care prin jertfă destinul muritor iese frânt, de ofranda papei Pius al XII-lea sau a Theresei Neumann propunând propria lor moarte pentru a se pune capăt războiului sau prevestind moartea lui Hitler legată de propria lor moarte *167.

Esenţa jertfei constă aşadar în forţa sacramentală de-a domina timpul printr-un schimb având caracter de suplinire şi menit să îmbuneze divinitatea. Substituirea sacrificială îngăduie, prin repetare, oferirea trecutului în schimbul viitorului, domesticirea lui Cronos. Remarcabil în această direcţie e faptul că miturile pe care le-am citat leagă întotdeauna jertfa de prezicere.

Rolul celui care aduce jertfa e jucat în vis de-o fiinţă mitică pe care conştiinţa populară o consideră drept mag şi profet: ghicitoarea în cărţi, ţiganul, vagabondul misterios, Melchisedec etc. *168. Prin jertfă, omul dobândeşte „drepturi" asupra destinului şi posedă astfel „o forţă care va sili destinul şi, drept urmare, va modifica după voinţa omului ordinea universului" *169. Ritualurile sacrificiale se apropie astfel de marele vis alchimic al stăpânirii. Dubla negaţie se integrează într-un ritual şi într-o povestire, iar negativul devine prin însăşi funcţia sa sprijinul concret al pozitivului. După cum realizase cu atâta profunzime Maistre *170, filosofia jertfei e filosofia dominării timpului şi a clarificării istoriei.

308

În sfârşit, epifania negativă a ciclului lunar şi vegetal e deopotrivă asimilată frecvent de teologii cu întoarcerea la inform, la haos, la histoliza *171 diluviană. Practicile iniţierii şi jertfei se leagă astfel cât se poate de firesc de practicile orgiastice. Acestea sunt de fapt o comemorare rituală a potopului, a întoarcerii la haosul din care fiinţa trebuie să iasă regenerată *172, în orgie are loc o pierdere a formelor: norme sociale, personalităţi si personaje: „se experimentează din nou starea primordială, preformală, haotică" *173. Această abolire a normelor ar mima, după opinia lui Eliade *174, „dobândirea condiţiei seminţelor care se descompun în pământ, părăsindu-şi forma pentru a da naştere unei plante noi". E imitarea unei mahâpralaya, unei mari descompuneri. Practicile orgiastice şi mistice agro-lunare sunt puternic soteriologice. Şi, la urma urmei, orice sărbătoare, de pildă Carnavalul nostru occidental sau tradiţionalul Crăciun sau revelionul de Anul Nou, dobândeşte astfel un caracter uşor orgiastic *175. Festivitatea şi licenţele sale sunt realmente o culme engramatică, psihosocială: kula la trobriadezi, potlatch la columbieni, pilou la neo-caledonieni *176, shalako la zuni, sigui la dogoni, carnavalurile europene actualizează socialmente o fază capitală a mitologiei ciclului şi sunt proiecţii ludice ale unei întregi drame arhetipale. Sărbătoarea e în acelaşi timp un moment negativ, în care normele sunt abolite, dar şi-o voioasă făgăduială a unei ordini renăscute ce va să vină *177.

Am văzut cum, în schema ritmică a ciclului, se integrează arhetipul Fiului şi ritualurile reînceperii temporale, reînnoirii şi dominării timpului prin iniţiere, jertfă şi praznic orgiastic. Ne rămâne acum să analizăm transformarea simbolică a acestei scheme şi a acestui arhetip, atât pe planul natural, al Bestiarului, cât şi pe planul artificial, al tehnicilor ciclului. Motiv pentru care am putea intitula cele două paragrafe care urmează: Bestiarul lunii şi Tehnologia ciclului.

Simbolurile botanice pe care le suscită arhetipul patimilor Fiului vor antrena un simbolism teriomorf cu atât mai uşor cu cât ciclul comportă, după cum am văzut, o fază nocturnă şi

nefastă, predestinată parcă teriomorfiei. În iconografie, raportul zeiţei lună cu animalele e triplu: ea e ostie sfâşiată ide fiare sau, dimpotrivă, e dresoarea, îmblânzitoarea sau vânătoriţa escortată de câini, precum Hecate, Diana, Artemis. De o parte şi de cealaltă a arborelui lunar, a caduceului, se află animale care-l păzesc sau îl atacă, au se ştie prea bine, mitologia ciclică tolerând o mare ambivalenţă *178.

309

În sfârşit, luna poate dobândi ea însăşi, prin substituirea sensului activ cu sensul pasiv, înfăţişarea de animal: Artemis devine urs sau cerb, Hecate câine tricefal, Isis devine vaca Hator, Osiris devine boul Apis, iar Cibele leoaică. Reciproc, toate animalele, ca şi toate plantele, sunt susceptibile să simbolizeze drama sau pur şi simplu mersul devenirii agro-lunare. Schema ciclică eufemizează animalitatea, animaţia şi mişcarea, întrucât le integrează într-un ansamblu mitic în care joacă un rol pozitiv, de vreme ce, într-o atare perspectivă, negativitatea, fie ea şi animală, e necesară instaurării deplinei pozitivităţi. Animalul lunar prin excelenţă va fi aşadar animalul polimorf prin excelenţă: Balaurul. Mitul[agro-lunar reabilitează .şi eufemizează însuşi Balaurul. Acesta e arhetipul fundamental care rezumă Bestiarul lunii: înaripat şi valorificat pozitiv ca putere uraniană prin zborul său, acvatic şi nocturn prin solzii săi, el e sfinxul, şarpele cu pene, şarpele cornut sau ,,coquatrix"-ul „Monstrul" e într-adevăr simbol de totalizare, de recensământ complet al posibilităţilor naturale, iar, din acest punct de vedere, orice animal lunar până şi cel mai umil e un grupaj monstruos. Se poate spune că orice miraculos teratologic e un miraculos totalizant şi că această totalizare simbolizează întotdeauna puterea fastă şi nefastă a devenirii. Von Schubert *181 remarca deja că visul imaginaţiei şi devenirea naturală au în comun această calitate de-a grupa ceea ce e disparat. Nu mai e reţinut aci aspectul terifiant al teratologici, ci caracterul miraculos al grupajului monstruos *182, în animalitate, imaginaţia devenirii ciclice va căuta un triplu simbolism: cel al renaşterii periodice, cel al nemuririi sau al inepuizabilei fecundităţi, zălog al renaşterii, în sfârşit uneori cel al blândeţii resemnate în faţa jertfei. Disparitatea epifaniilor animale ale ciclului agro-lunar constituie cea mai bună confirmare a acestei legi a fantasticului după care nu simbolul organizează sau încarcă cu semantism vreun obiect sau vreo materie, ci o schemă dinamică vine sg., extragă o manifestare iconografică din obiectele aparent cele mai disparate. (In Bestiarul lunii vom găsi alăturate animalele cele mai heteroclite: Balaurul monstruos sau modestul melc, ursul sau păianjenul, greierele, racul sau mielul şi şarpele

Melcul e un simbol lunar privilegiat: nu numai că e o cochilie adică prezintă aspectul acvatic a feminităţii şi poate că posedă aspectul feminin a sexualităţii *183, dar e în plus o cochilie

separată, cvasi-sferică. Mai mult, acest animal îşi arată şi îşi, ascunde alternativ coarnele", astfel încât e apt, prin acest polisimbolism, să integreze o adevărată teofanie lunară. Zeul mexican al lunii Tecciztecatl e reprezentat închis într-o cochilie de melc *184

310

Trebuie deopotrivă să notăm importanţa spiralei în iconografia unor culturi care sunt tocmai culturi al căror peisaj mintal e axat pe miturile echilibrului contrariilor si al sintezei. Spirala e laitmotiv constant în picturile faciale ale seminţiei Caduveo, în olăria Yang-Chao şi în bronzurile arhaice chineze, în decorul polinezian sau în cel al vechiului Mexic, după cum stau mărturie grecii şi spiralele pătrate de la Mitla, Chichen Itza şi Teotihuacan *185. Acest simbolism al cochiliei spiralate e întărit de speculaţiile matematice care fac din el semnul echilibrului în dezechilibru, al ordinii, al fiinţei în sânul schimbării. Spirala, si mai ales spirala logaritmică, posedă această remarcabilă proprietate de a creşte în mod terminal fără a modifica forma figurii totale şi de-a fi astfel o permanenţă în forma sa „în pofida creşterii asimetrice" *186. Speculaţiile aritmologice asupra numărului de aur, cifră a figurii logaritmice spiralate, completează în mod firesc meditaţia matematică a semantismului spiralei *187. Din cauza tuturor acestor motive semantice şi a prelungirilor lor semiologice şi matematice, forma helicoidală a cochiliei melcului terestru sau marin constituie un glif universal al temporalităţii, al permanenţei fiinţei în decursul fluctuaţiilor de schimbare.

Şi alte animale cristalizează semantismul lunar şi pentru aceleaşi motive polisimbolice. Ursul, de pildă, e asimilat cu luna de către populaţiile siberiene şi cele din Alaska din pricină că dispare iarna si reapare primăvara; în plus, el joacă - precum la "celţi şi în legenda lui Adonis, fiul Afroditei - rolul iniţiatic de animal devorator *188. Trebuie de asemenea notat că în animalul lunar, ca şi în ritualul sacrificial, confuzia dintre pasiv şi activ acţionează constant: animalul lunar poate fi atât monstrul care sacrifică, cât şi victima sacrificată. Pentru negrii din Africa şi din America, la fel ca şi pentru anumiţi indieni, luna este iepure, animal erou şi martir, a cărui ambianţă simbolică trebuie apropiată de mielul creştin, animal blând şi inofensiv, emblemă a mesiei lunare, a Fiului, în opoziţie cu cuceritorul războinic şi solar. Umbrele care se discern pe discul lunar sunt denumite atât în America de Nord, cât şi în ASIA sau în Africa, „amprentele iepurelui" *189.

Insectele şi crustaceele, batracienii şi reptilele, împreună cu metamorfozele lor bine diferenţiate sau cu îndelungile lor latenţe hibernale, vor fi deopotrivă simboluri lunare privilegiate. Am studiat deja simbolismul negativ al păianjenului, ţesătoare exemplară şi devoratoare, care polarizează în sine toate misterele redutabile ale femeii, ale animalului si ale legăturilor *190, în China greierele şi crisalida sa devin simbolul fazelor lunii, după cum

dovedesc greierii de jad aşezaţi în gura morţilor *191. Crisalida e" nu numai simbolul intimităţii şi repaosului, dar în plus făgăduială de metamorfoză, de înviere: ea e într-adevăr acel „fruct animal" *192 în care se ascunde un germene, în aşa măsură încât mumia care-o imită e în mod paradoxal totodată sedentară si imobilizată de bandaje, dar în acelaşi timp călăuza marii călătorii *193, în numeroase zodiace luna e simbolizată de rac sau de crab *194, aceste din urmă crustacee fiind înlocuite în zodiacul de la Denderah de scarabeu care, ca şi racul, merge de-a-ndărătelea când îşi dă de-a dura cocoloşul, imagine vie a reversibilităţii, a întoarcerii posibile a sferei astrale, simbol viu al lui Anubis îngropându-l pe Osirisn *195. în plus, legenda egipteană cerea ca scarabeul să se reproducă de unul singur, şi e interesant de notat că zeul Turn e reprezentat când ca scarabeu, când ca şarpe *196, în sfârşit, scarabeul - ca şi numeroase epifanii chtonico-lunare - se solidarizează de vreme ce e un animal care zboară. Putem rândul în aceeaşi categorie a metamorfozei vertebratele care năpârlesc sau se transformă în mod vizibil, ca şopârlele şi mai ales ca broaştele, nu numai pentru că acestea din urmă „se umflă", element remarcat de fabulele tuturor ţărilor, înrudindu-se astfel întrucâtva cu „umflătura" lunii pline, dar mai ales pentru că metamorfozele batracianului sunt net diferenţiate şi prezintă faze distincte, de la mormolocul apod până la adultul complet cu respiraţie pulmonară. Broasca, aidoma iepurelui, locuieşte pe lună şi-o bântuie, jucând rolul de înghiţitoare diluviană asociată cu ploaia şi cu fecunditatea *197. Aceste reverii pe care le generează metamorfoza vertebratelor inferioare ne conduc în modul cel mai firesc la examinarea celei mai celebre teofanii lunare şi ciclice: simbolismul şarpelui. Şarpele, unul dintre cele mai însemnate simboluri ale imaginaţiei omeneşti, în zonele climaterice unde această reptilă nu există e greu pentru inconştient să-i găsească un substitut la fel de valabil, la fel de bogat în multiple direcţii simbolice. Mitologia universală pune în valoare tenacitatea şi polivalenţa simbolismului ofidian. în Occident există în prezent sechele ale cultului animalului lunar: în incinta de la Luco există, în zilele noastre, o „Madone della Grazie" care se joacă cu şarpele, iar la Bolsena sărbătoarea Sfintei Cristina e sărbătoarea şerpilor *198. Se pare că şarpele, „subiect animal al verbului a înlănţui", după cum se exprimă cu subtilitate Bachelard *199, e un adevărat cuib de vipere arhetipologic şi alunecă spre prea multe semnificaţii diferite, ba chiar contradictorii. Credem totuşi că această mitologie pletorică poate fi clasificată în trei rubrici care se integrează foarte bine în constelaţia agro-lunară/. Şarpele e triplu simbol al transformării temporale, al fecundităţii şi, în sfârşit, al perenităţii ancestrale. Simbolismul transformării temporale e, la rândul lui, supradeterminat în reptilă. Reptila e totodată un animal care năpârleşte, care îşi schimbă pielea rămânând însă el însuşi, fiind astfel legat de diferitele simboluri teriomorfe ale Bestiarului lunar, dar şi şarpele e pentru

conştiinţa mitică marele simbol al ciclului temporal, ouroboros-ul. Şarpele e pentru majoritatea culturilor *200 dubletul animalic al lunii, căci dispare şi reapare în acelaşi ritm cu astrul şi ar avea tot atâtea inele câte zile are ,un ciclu lunar. Pe de altă parte şarpele e un animal care dispare uşor în crăpăturile solului, care coboară în infern si care prin năpârlire se regenerează pe sine. Bachelard *201 leagă această capacitate de regenerare a „animalului metamorfoză", această capacitate atât de izbitoare de a-şi „reînnoi pielea", de schema ouroboros-ulm, a şarpelui încolăcit mâncându-se pe sine la nesfârşit: „Şarpele care-şi muşcă coada nu e un simplu inel de carne, e dialectica materială a vieţii şi a morţii care izvorăşte din viaţă şi viaţa care izvorăşte din moarte, nu conform contrariilor logicii platoniciene, ci ca o inversare la nesfârşit a materie de moarte sau a materiei de viaţă". Prin aceasta psihologul modern întâlneşte gândirea chineză tradiţională, pentru care balaurul şi şarpele sunt simbolurile fluxului şi refluxului vieţii *202. Drept urmare, virtuţile medicale şi farmaceutice atribuite veninului din spate şi totodată elixir de viaţă şi de tinereţe. Şarpele e paznic, hoţ sau deţinător al plantei de viaţa ca în legendele semitice, iar simbolismul ofidian se asociază astfel cu simbolismul vegetal al farmacopeii. Ca loc de întâlnire ciclică a contrariilor, auroboros-ul e poate prototipul roţii zodiacale primitive, animalul-mamă al zodiacului. Itinerarul soarelui era iniţial reprezentat printr-un şarpe purtând pe solzii de pe spate semnele zodiacale, după cum se vede în Codex vaticanus *203.

Bachelard *204 regăseşte urmele acestui şarpe cosmic şi cosmo-dramatic în opera poetului Lawrence. La acest poet, ca şi la azteci, şarpele anexează în mod imperialist alte atribute animalice, ale păsării, ale păsării Fenix, şi atunci imaginaţia poetică „dobândeşte normal tonalitatea unui folclor". Şarpele cu pene, Gukumatz-ul quiche-ilor, Quetzalcoaţl al aztecilor sau Kukulkay-ul credinţei maya e un animal astral care dispare periodic în largul Coatzacoalcos-ului *205. Făptură hibridă, fastă şi totodată nefastă, mlădierile trupului său, simbolizează apele cosmice, in timp ce aripile sunt imaginea aerului şi a vânturilor. Trebuie notat că aceste religii amerindiene sunt polarizate de nişte liturghii agrare foarte importante si folosesc un calendar minuţios şi complex, iar R. Girard are dreptate, după noi, când acordă marelui arhetip al şarpelui-pasăre, acestui Balaur neutralizat al folclorului religios indian, sensul temporal al unei totalizări a forţelor cosmice. Acelaşi imperialism cosmic al simbolului ofidian îl regăsim la semiţi, pentru care şarpele anexează taurul în imaginea şarpelui cu coarne, în timp ce la chinezi Balaurul e totalizare teriomorfă *206. Şi din nou în Melusine, femeia-şarpe occidentală, motivul aripilor vine să completeze malefismul ofidian agravat de propaganda creştină medievală, iar „şerpoaica" e dublată de „serenă", senin *207 şi sirenă totodată *208!

313

Şarpele cosmic va anexa totdeauna în treacăt simbolismul lunar: fie că solzii săi smălţuiesc rochia lui Isthar, fie că stă de pază pe lângă Cibele, se fixează pe coiful Leviţilor, al preoţilor de la Muntele Sinai (muntele lui Sin), fie că însoţeşte luna nouă pe care-o calcă în picioare Fecioara Mamă *209, în sfârşit, iconografia şi legenda lui Buddha-Mucalinda *210, ale lui Buddha protejat de gluga cobrei prodigioase, ni se pare că simbolizează cu o deosebită acuitate imperialismul şarpelui, care împacă contrariile, şi în cele şapte legături ale trupului său uriaş şi negru înlănţuie şi ocroteşte meditaţia Preafericitului şi în care iluminatul se odihneşte pe deplin liniştit, aşa cum mai înainte Vişnu se odihnea pe şarpele uriaş Ananta *211. În prima sa accepţiune simbolică, ouroboros-ul ofidian apare aşadar ca marele simbol al totalizărilor contrariilor, al ritmului perpetuu al fazelor alternative negative şi pozitive ale devenirii cosmice.

Cea de-a doua direcţie simbolică pe care-o poate lua imaginea şarpelui nu e decât o dezvoltare a forţelor de perenitate şi regenerare ascunse sub schema reîntoarcerii. Şarpele e într-adevăr simbol de fecunditate. Fecunditate totalizatoare şi hibridă de vreme ce e în acelaşi timp animal feminin, fiind lunar, iar, prin forma sa alungită, felul de-a înainta, sugerează virilitatea penisului: psihanaliza freudiană vine aici o dată mai mult să completeze istoria religiilor. Am mai semnalat *212 interpretarea ginecologică a simbolului ofidian. Iar trecerea de la ginecologie la tema fertilităţii se realizează cât se poate de firesc. Pentru tradiţia indiană, Nagâs şi Nagîs sunt spirite serpentiforme păzitoare ale energiei vitale pe care-o conţin apele, iar androginitatea lor se manifestă prin aceea că sunt, ca şi Ianus, „paznici ai uşilor" (dvârapâla) *213. în Togo ca şi în Guatemala şarpele e cel care se duce să aducă copiii spre a-i face să se nască în locuinţele oamenilor, după cum în culturile sino-asiatice Balaurul reprezintă apele fertilizante a căror „armonioasă unduire hrăneşte viaţa şi face posibilă civilizaţia" *214. Balaurul Yin reuneşte apele, diriguieşte ploile, e principiul umidităţii fecunde: tocmai de aceea se confundă cu împăratul, distribuitorul temporal al fertilităţii. Se povesteşte că un rege din dinastia Hia, spre a asigura prosperitatea regatului, a mâncat Balauri; în timp ce în Annam sau in Indonezia regele poartă titlul de „rege Balaur" sau de „sperma lui Nagâ" *215. Nenumărate mituri reprezintă şerpi sau Balauri controlând norii, locuind în iazuri şi alimentând lumea cu ape având darul fecundării, „într-atât e de frecventă legătura şarpe - Ploaie - feminitate - fecunditate" *216. Astfel, zeu i mexican al ploii, Tlaloc, are drept emblemă doi şerpi încolăciţi, iar căderea ploii e simbolizată prin, sângele unui Şarpe străpuns de-o săgeată sau printr-un vas ofidioform din care se revarsă apă *217.

314

E necesar să stăruim asupra aspectului feminoid pe care-l dobândeşte în toate aceste cazuri şarpele „animal Yin", epitetul Yin evocând ideea de timp rece, acoperit, de cer ploios, de tot ceea ce e femeiesc şi interior *218. Dar această sexualitate a şarpelui fecundităţii se poate foarte bine inversa, şi regăsim în această plasticitate sexuală marca androginatului lunar. Desigur, aşa cum notează Eliade în lumina psihanalizei *219, simbolismul şarpelui falus e foarte simplist, totuşi, pare-se, forma sa obiectivă vine să se conjuge cu semnificaţia mai profundă a temei fecundităţii: şarpele, din principiu Yin cum era, devine marele purtător de spermă. Tocmai acest complex de sexualitate şi de fecunditate explică rolul de prim soţ pe care-l joacă şarpele în numeroase culturi. Un şarpe solzos, în timpul unei furtuni, lângă un iaz, s-a împreunat şi a fecundat-o pe mama lui Kao-Tsou *220. în culturile paleo-orientale şi mediteraneene, şarpele ia adeseori locul falusului: Priap e astfel uneori ofidioform. O contopire mistică cu şarpele se afla în centrul ritului misterelor de la Eleusis şi al Marii Mame. Clement din Alexandria se face ecoul unor atare ritualuri arhetipale când scrie: „Dumnezeu e un balaur care se înfige în sânul celui pe care vrea să-l iniţieze" *221. Tot astfel Kundalirii doarme „ca un şarpe răsucit" în mulâdhâra ţakra - yakra, „rădăcină"genitală şi anală - închizând cu gura sa meatul falusului. Kundalinî-ul tantric putând fi uşor asimilat cu vigoarea sexuală, cu „psihismul spinal", adică cu libidoul freudian *222. în sfârşit, imaginaţia poeţilor vine să trezească din nou engrama milenară a şarpelui prim amant, şi Jung *223 citează poeme de Byron şi de Morike în care coltul cu un ofidian e cât se poate de explicit. Acest „complex al Cleopatrei" e un „complex al lui Iona" sexualizat şi în care accentul afectiv se deplasează de la repaosul ginecologic în sânul matern la pura plăcere sexuală a penetraţiei.

Ourpboros, principiu hermafrodit al fecundităţii, şarpele va fi în sfârşit valorificat ca paznic al perenităţii ancestrale şi mai ales ca redutabil paznic al misterului final al timpului: moartea. Nu ne vom opri asupra numeroaselor legende în care şarpele joacă rolul de strămoş: Larii familiari se încarnează bucuros sub formă ofidiană *224. Trăind sub pământ, şarpele nu numai că ascunde în el spiritul celor morţi, dar mai posedă şi taina morţii şi a timpului: atât stăpân al viitorului, cât şi deţinător al trecutului e animalul magician. Oricine mănâncă şarpe dobândeşte forţa clarviziunii; pentru chinezi, pentru iudei, ca şi pentru arabi, şarpele e la originea oricărei puteri magice. Şarpele, „complement viu al labirintului *225", e animalul chtonian şi funerar prin excelenţă. Animal al misterului subteran, al tainei aflate dincolo de mormânt, el îşi asumă o misiune şi devine simbolul .clipei dificile a unei revelaţii sau a unei taine: taina morţii biruite de făgăduiala reînceperii. E ceea ce îi conferă şarpelui, chiar în miturile antitetice cele mai antiofidiene, un rol iniţiatic, şi în ultimă analiză binefăcător, incontestabil.

315

Tocmai pentru că Sfinxul, Balaurul, şarpele ies înfrânţi, eroul se vede confirmat: pentru că Indra îl subjugă pe Vritra, pentru că Athar - fiul lui Mazda - ucide Balaurul Azhi Dahâka, pentru că Apolo ucide Pythonul, pentru că Iason, Heracle, Sfântul Mihail şi Sfântul Gheorghe răpun monstrul şi pentru că Krishna o domină pe Nysamba, „fiica regelui şerpilor", toţi aceşti eroi dobândesc nemurirea *226. Şarpele ocupă deci un loc simbolic pozitiv în mitul eroului biruitor al morţii. El nu e doar obstacolul, enigma, ci "obstacolul pe care soarta trebuie să-l înfrângă, enigma pe care soarta trebuie s-o rezolve. Acesta e într-adevăr rolul dialectic pe care etimologia numelui său i-l impune Satanei biblice. Şarpele e în acelaşi timp obstacol, paznic, deţinătorul „tuturor căilor nemuririi" *227, iar prin aceasta - după cum arată Cartea lui Iov - se integrează ca moment indispensabil al dramei escatologice şi al victoriei asupra morţii.

în felul acesta simbolismul ofidian cuprinde triplul secret al morţii, al fecundităţii şi al ciclului. Epifanie a timpului şi a devenirii agro-lunare prin excelenţă, el e, în Bestiarul lunii, animalul care se apropie cel mai mult de simbolismul ciclic al vegetalului, în numeroase tradiţii şarpele e de altfel asociat pomului. Poate că în această asamblare caduceeană ar trebui să vedem dialectica a două temporalităţi: una, cea animalică, emblemă a unei veşnici reînceperi şi-a unei făgăduieli îndeajuns de amăgitoare de perenitate în cadrul tribulaţiei, cealaltă - cea vegetală verticalizată în pomul-baston - emblemă a unui triumf definitiv al florii şi al fructului, a unei reîntoarceri, în pofida încercărilor temporale şi a dramelor destinului, la verticala transcendenţă. Dar înainte de-a întocmi inventarul acestei noi modalităţi de biruinţă asupra timpului, ne rămâne să studiem complementele directe pe care tehnologia le furnizează simbolismului ciclului.

Instrumentele şi produsele ţesutului şi torsului imobilizează în mod universal devenirea. Există de altfel 6 contaminare constantă între tema torcătoarei şi cea a ţesătoarei, ultima repercutându-se pe de altă parte în simbolurile veşmântului, ale vălului. Atât în mitologia japoneză sau mexicană cât şi în Upanisade *228 sau în folclorul scandinav regăsim acest personaj echivoc, legătoare şi totodată stăpână a legăturilor *229. Przyluski *230 socoteşte că numele Moirei Atropos derivă din radicalul aîro îndeaproape înrudit cu Athar, numele asiatic al Marii Zeiţe. Fusul sau fuiorul cu care aceste torcătoare torc destinul devine atributul Marilor Zeiţe, mai ales al teofaniilor lor lunare.

316

Aceste zeiţe selenice ar fi cele care au născocit profesia de ţesător, având o mare reputaţie în ceea ce priveşte arta ţesutului: de pildă Neith, zeiţa egipteană, sau Proserpina. Penelopa e o ţesătoare ciclică: ea în fiecare noapte desface lucrul efectuat peste zi spre a amâna la nesfârşit

scadenţa *231. Moirele care torc destinul sunt divinităţi lunare; una dintre ele poartă explicit numele de Cloto, „torcătoarea". Porphyre scrie că acestea sunt „forţe ale lunii", iar un text orfic le consideră drept „părţi ale lunii" *232. Zânele „torcătoare" ca şi zânele spălătorese circulă adeseori câte trei sau măcar câte două - una zână „bună", cealaltă nefastă ,,zgripţuroaică" – dând la iveală prin această duplicitate caracterul lor lunar *233. Krappe *234 mai ales scoate în relief etimologia unui termen care înseamnă destin (wurt din germana veche, urdhr din vechea norvegiană, wyrd din anglo-saxonă), care derivă din indo-europeanul vert, care înseamnă a se învârti, de unde în vechea germană wirt, wirtl „fus", „fuior", şi vorwelen din olandeză, a se învârti. Nu trebuie să uităm că mişcarea circulară continuă a fusului e provocată de mişcarea alternativă şi ritmică produsă de-un mâner sauv de pedala vârtelniţei. Torcătoarea care foloseşte un atare mecanism, „una dintre cele mai minunate maşinării" *235, e stăpâna mişcării circulare şi a ritmurilor, aşa cum zeiţa lunara e stăpâna lunii şi a fazelor sale. Important aci, mai mult decât rezultatul care e fir, ţesătură şi destin, e fusul care, prin mişcarea circulară-pe ,care-o sugerează, va deveni talisman împotriva destinului. Şi s-a subliniat pe bună dreptate importanţa temporală pe care-o dobândeşte în limbaj terminologia preluată din arta ţesutului. Cuvintele care înseamnă „a inaugura", „a începe", ordium, exordium, primordia, sunt termeni referitori la arta ţesutului: ordin înseamnă la origine aşezarea firelor urzelii pentru a începe o ţesătură *236. Cine nu-şi dă oare seama că acest fals sens propriu are greutatea imaginară a unui imens rezervor de figuri? Există totodată o supradeterminare benefică a ţesăturii. Desigur, ţesătura ca şi firul e mai întâi o legătură, dar e şi o legătură liniştitoare, e simbol de. continuitate, supradeterminat în inconştientul colectiv de tehnica „circulară" "sau ritmică a producerii sale. Ţesătura e ceea ce se opune discontinuităţii, sfâşierii, ca şi rupturii. Urzeala şi ceea ce se află la bază. Se poate chiar lua în considerare o revalorificare completă a legăturii ca ceva ce „leagă" două părţi separate, ce „repară un hiatus" *237. La Parcă există un conflict între intenţiile firului şi cele ale foarfecelui. Putem valorifica fie continuitatea firului, fie tăierea de către foarfece. Canguilhem *238 a intuit just axele acestei dialectici în cadrul unor preocupări cât se poate de îndepărtate în aparenţă de mitologie, cum ar fi cele ale biologiei modeme. Ţesălurarea şi ţesutul, „este imaginea unei continuităţi în care orice întrerupere arbitrară, în care produsul derivă dintr-o activitate întotdeauna deschisă spre, continuare..." Iar epistemologii mai stăruie asupra izomorfismului şi într-o foarte preţioasă notă: „Ţesătura e făcută din fire, adică la origine din fibre vegetale. Faptul că acest cuvânt - fir - e suportul unor imagini uzuale de continuitate reiese din expresii ca firul apei, firul conducător al unui discurs..." *239. Izomorfismul vegetalului şi ţesăturii, inclus în schema continuităţii, e aşadar flagrant, şi se opune

separatismului celulei. Spre deosebire de fragila celulă, ţesătura e făcută pentru a fi pipăită, boţită, şi epistemologul nu poate rezista atracţiei unei imagini acvatice care vine să supradetermine şi mai mult continuitatea materialismului ţesăturii sugerând totodată ritmul bipolar al îndoirii şi dezdoini: „îndoim, desfacem o ţesătură, o desfăşurăm în valuri suprapuse pe tejgheaua negustorului" *240. Tejgheaua negustorului e visată în taină ca o plajă bătută de fluxul şi refluxul mareei ţesăturilor. Vedem din acest exemplu epistemologic cât de active sunt imaginile primordiale într-o gândire contemporană şi ştiinţifică şi în ce măsură horărăsc alegerea unui întreg Weltanschauung, diairetic când imaginea celulei e cea care induce meditaţia, sintetică şi continuă, dimpotrivă, când accentul cade pe ţesătură, în sfârşit, unii autori *241, împingând până la extrem semnificaţia ţesăturii, o leagă profund de simbolismul totalizant prin excelenţă, de simbolismul crucii. Lanţ şi urzeală, King şi Wei pentru chinezi, shruti şi smriti pentru indian, îşi încrucişează solidar intenţiile contrare, iar Yin şi Yang sunt comparaţi din această pricină de către taoişti cu acel „du-te vino al navetei pe războiul de ţesut cosmic" *242. Tehnologia textilelor prin fus, fuior, ca şi prin produsele sale, fire şi stofe, e deci în ansamblul ei inductoare de gânduri unitare, de reverii despre continuitate şi necesara fuziune a contrariilor cosmice.

Am văzut ce-i datora simbolismul torcătoarei mişcării ritmice şi schemei circulari taţii. Cercul, oriunde ar apărea, va fi întotdeauna simbolul totalităţii temporale şi al reînceperii. Acesta e sensul acelui fakrau indian, „trandafirul cu o mie de raze", care serveşte în ţările budiste la ghicit şi care avea să devină, ca roată a vârtelniţei, emblema Indiei noi a lui Gandhi. Sistrul lui Isis sau al Dianei ar fi avut acelaşi rol simbolic şi ar reprezenta discul lunar, „comoara cerească a roţii", care îi apare regelui în ziua lunii pline *244. Roata, după cum vom constata ceva mai jos, se va conjuga cu simbolismul carului şi al călătoriei siderale; deocamdată nu vom reţine decât sensul ei primordial de emblemă a devenirii ciclice, rezumat magic care îngăduie dominarea timpului, adică prezicerea viitorului. Posedarea ritmului tainic al devenirii nu e oare deja un zălog al posedării evenimentului ce se va produce?

E interesant de remarcat, cu privire la roată, diversificările culturale şi tehnologice ale unui arhetip universal, în timp ce cercul, gliful ciclului, constituie un semn universal, el se diversifică în funcţie de civilizaţii în roată a carelor astrale sau în vârtelniţe la popoarele care cunosc folosirea utilitară a roţii, în vreme ce la anumiţi amerindieni care ignoră tehnica transportului pe roţi discul nu numai că nu e deloc absent din iconografie, dar în plus e aproape tehnologic înlocuit cu sfera în jocul ritual cu mingea al maya-quiche-ilor.

317

Mingea de cauciuc, legată prin joc de jucătorii care simbolizează „sorii la solstiţii", face ca

jocul cu mingea în întregime să fie o figurare a unui „zeu monocefal cu mai multe trupuri", jucătorii interzicându-şi să se slujească de cap întrucât mingea e capul comun al zeului, principiul unificator al tuturor fazelor temporale ale partidei, „contactul continuu a două sau mai multe trupuri cu o minge exprimă principiul monoteist al divinităţii formate din ipostazele sale..." *245. Jocul sacru al populaţiei Maya reprezintă aşadar totalitatea temporală şi fazele sale astronomice. Vedem din acest exemplu care e forţa arhetipului ciclului şi a emblemei sale circulare sau sferice, care preexistă în mod absolut utilizării tehnice şi utilitare a roţii, a rostogolirii sau a carului. O dată mai mult se află confirmată teza primatului marilor imagini arhetipale asupra concretizărilor lor tehnice sau a proiecţiei lor naturale.

Această sferă în folosirea ei simbolică trebuie apropiată de roata zodiacală, simbol universal admis şi pe care-o regăsim aproape identică în Babilon, în Egipt, în Persia, în India, în cele două Americi, ca şi în Scandinavia *246. Etimologic, zodiac înseamnă „roata vieţii". Abia mai târziu - ca orice calendar de altfel şi ca jocul cu mingea al populaţiei Maya - ar fi dobândit zodiacul o semnificaţie solară. La origine zodiacul e lunar: vechii arabi îl numeau „cordonul lui Ishtar", iar babilonienii „casele lunii" *247. Roata n-a dobândit de altfel decât foarte târziu p accepţiune solară: atunci când, din motive tehnice, a fost înzestrată cu spiţe, aşa cum apare încă în ritualul „focurilor celtice" la Epinal sau la Agen *248. Dar la origine roata zodiacală, ca şi cea a calendarului, e o roată lunară, din lemn masiv, întărită de-un triunghi sau de-un cadrilaj de bârne, ceea ce îi conferă subdiviziuni interne semnificative din punct de vedere aritmologic. Aceeaşi e situaţia cu swastika, care în majoritatea cazurilor a evoluat către un simbolism solar, dar care la origine poartă în centrul ei cornul lunii noi. Goblet d'Alviella constată că specimenele de swastika pe care le-a adunat reprezintă luna şi fazele ei *249. Indienii stabilesc o diferenţă între crucea încârligată îndreptată spre dreapta, care e solară, şi crucea încârligată îndreptată spre stânga, principiu feminin, emblema lui Kali, paredru lunar al zeului. Ceea ce e însă la fel de important aci e universalitatea acestei swastika, întâlnită în Africa, la seminţia Maya, în Asia Mică, în India, în China, în Japonia, ca şi pe roţile galilor *250.

319

Descoperim de altminteri acelaşi simbolism, dar cu o subdiviziune ternară, în triskele, figură cu trei braţe, sau cu trei picioare, sau alteori formată din trei peşti, emanând dintr-un cerc. Simbol ternar frecvent în Sicilia, în ţările celtice, emblemă oficială a insulei Mân, unde odinioară era adorată Ana, zeiţa lună *251. Poate că s-ar putea chiar asocia acestor simboluri lunare ale schimbării ciclice cercul acelui tai-gi-tu al chinezilor, în care cele două principii, Yang şi Yin, se „zămislesc reciproc. Oricum, se constată că reprezentările iconografice ale

calendarului lunar şi subdiviziunile lui antitetice şi ciclice conform unor formule aritmologice ternare, cuaternare sau duodenare sunt legate de simbolismul tehnic al roţii.

Nu numai că ni se pare judicios să integrăm în acest simbolism circular al combinării contrariilor împărţirea spaţiului şi repartiţia simetrică a punctelor cardinale aşa cum se manifestă ele la chinezi, sau la membrii comunităţii Quiche *252, pentru care cadrilaterul cosmic, semnul Km sau dublul cerc cosmic simbolizează totalitatea universului, dar ne apare în plus faptul că de această constelaţie a unirii reciproce a contrariilor se află legate anumite teme fundamentale ale culturilor indiene din America de Sud. Levi-Strauss *253 compară pertinent planul socio-geografic al satului Bororo, desenele corporale ale populaţiei Caduveo şi simetria figurilor din cărţile noastre de joc. Satul Bororo se prezintă ca un vast cerc axat în jurul unei colibe centrale şi subdivizat în două grupuri de populaţie: „cei slabi" şi „cei puternici", grupuri în cadrul cărora pare a se schiţa o bipartiţie secundară în care se distribuie clanurile, la rândul lor ierarhizate lăuntric în superior, mediu, inferior. Această morfologie spaţială şi socială e raportată de etnograf *254 la enigmaticele picturi corporale ale indienilor Moaya şi în special ale actualilor Caduveo, picturi caracterizate într-adevăr printr-o asimetrie axială compensată fie printr-o simetrie punctuală, fie printr-un fel de echilibru estetic între diferitele elemente repartizate în raport cu o dreaptă. Această decoraţie, ca şi elementele decorative cu volute din Noua-Guinee, din Insulele Marchize, din Noua-Zeelandă şi anumite detalii iconografice din Asia de Sud-Est, aminteşte decorurile precolumbiene ale ceramicii de Hopewell sau din Amazonia inferioară *255. Acest dualism, asimetric şi în acelaşi timp acordat, are drept complement motivele spiralate care se definesc, după cum am văzut, ca un echilibru dinamic, dar care amintesc totodată cărţile noastre de joc: fiecare figură de pe cartea de joc se supune într-adevăr *256 unei duble necesităţi: să slujească dialogului şi să joace un rol ca obiect al unei colecţii. De unde alegerea unei axe oblice care atenuează simetria figurilor duble. Această comparaţie între reprezentări atât de diferite la prima vedere, şi pur stilistică, e dublată de-o semnificaţie sociologică şi totodată cosmologică atunci când luăm în considerare rolul social al bipartiţiei satului Bororo şi ierarhia ternară a clanului: aceste mecanisme socio-filosofice se bazează în acelaşi timp pe reciprocitatea contrariilor şi totodată pe ierarhia esenţelor sociale şi cosmice.

Arta cosmetică a populaţiei Caduveo n-ar fi decât o transcripţie estetică şi semiologică a instituţiilor şi a filosofici pe care societatea Bororo o pune în acţiune într-o dublă sinteză, binară si în acelaşi timp ternară *257. E interesant de asemenea să subliniem că sociologia satului Bororo *258 confirmă tot ce-am constatat până aici referitor la legătura dintre

contrarii: jumătate din sat fiind apanajul zeilor şi eroilor creatori, cealaltă jumătate având privilegiul să simbolizeze puterile ordonatoare, într-o jumătate a satului îşi are sălaşul bari, vrăjitorul, intermediar între puterile malefice şi cei vii, în vreme ce aroettowaraare, care locuieşte în celălalt cartier, patronează relaţiile cu puterile benefice. Unul prevesteşte şi cheamă moartea, celălalt poartă de grijă şi îndepărtează moartea, unul se încarnează în jaguarul sângeros, celălalt în arară, peşte sau tapir, toate animale victime *259. Mai mult, „cercul" sociologic şi cosmologic al satului Bororo conţine o semnificaţie a cărei importanţă primordială o vom discuta în curând: schimbul sexual. Bipartiţia satului e într-adevăr reglementată în sensul exogamiei, al schimbului sexual, fiecare jumătate trebuind neapărat să se căsătorească - iar în ce-i priveşte pe bărbaţi, să se şi mute - în cealaltă jumătate a satului *260. Astfel ciclul contrariilor, al vieţii şi al morţii, al sexelor înfruntate, se află încheiat în cosmologia socială a satului Bororo, iar cercul şi împărţirile lui spaţiale sunt emblema direct lizibilă a acestui echilibru, a acestei simetrii punctuale, care face să pivoteze în jurul unui centru o asimetrie axială, totul evocând oarecum, prin formă, echilibrul instabil al unei swastika *261.

E cât se poate de firesc să apropiem de aceste tehnici ale ciclului, de punerea în „jug" a contrariilor, carul tras de cai. Bineînţeles că e uşor de stabilit legătura dintre roată si carul pe care îl poartă, sau călătoria pe care-o suscită. Zeii şi eroii „fii", Hermes, Heracle, şi chiar Gargantua al nostru cu-al său „car grosolan" *262, sunt nişte mari călători. Carul constituie de altfel o imagine foarte complexă, căci poate intra în constelaţie cu simbolurile intimităţii, rulotei şi navei. Dar se apropie totuşi evident de tehnicile ciclului atunci când pune accentul mitic mai mult pe itinerar, pe călătorie decât pe confortul intim al vehiculului. În sfârşit simbolismul atelajului, a punerii în „jug", are darul să supradetermine adeseori simbolul ciclic al fuziunii contrariilor, în Gîtâ „conducătorul carului" şi Arjuna, pasagerul, reprezintă cele două naturi, cea spirituală şi cea animală, ale omului. „Cele două personaje din carul lui Arjuna alcătuiesc în realitate unul singur." *263, în epopeea vedică, precum mai târziu la Platon, carul e „vehiculul" unui suflet pus la încercare, el poartă acest suflet pe durata unei încarnări *264.

321

Conducătorii de car sunt mesagerii, ambasadorii simbolici ai lumii de dincolo, „un ciclu al carului simbolizează fie durata unei existenţe umane, fie durata unei existenţe planetare, fie durata unui univers" *265. Aceste care învăpăiate ne trimit deopotrivă la simbolismul focului, pe care-l vom studia peste câteva pagini, sunt emblema materiei iradiate de spirit. De aceea această parte de lumină contribuie întotdeauna întrucâtva la diminuarea valorificării

tenebroase a animalului care trage vehiculul sau îl transportă pur şi simplu pe călăreţ. E ceea ce se petrece, de pilda, când calul Bayart se solarizează, se transformă în cal-zână, ce face salturi prodigioase şi iese biruitor din capcanele întinse martirului. Calul devine atunci armăsarul de lupta al vajnicilor cavaleri, al acelor fii Aymon care sunt exact patru la număr... Sub presiunea mitologiei ciclice, teriomorfia malefică se domoleşte, aşa cum se domoleşte rolul beznelor si al morţii. De unde, până la urmă, ambivalenţa bidiviului pe care Platon n-o va uita, orice simbol legat de ciclu având totodată partea sa de tenebre si partea sa de lumină *266.

Tehnica ţesutului şi a călătoriei se încarcă astfel atât una, cât şi cealaltă, de la obârşie, cu bogata mitologie a cercului. Putem chiar formula ipoteza că roata si toate variantele sale, mişcare în imobilitate, echilibru în instabilitate, înainte de-a fi tehnic exploatată şi de-a se profana în chip de simplu instrument utilitar, e înainte de orice un angrenaj arhetipal esenţial în imaginaţia umană. Oriunde i se întrezăreşte emblema: swastika, trlskele, fakra, jocul cu mingea, cadastrul circular al satului, spirale cosmetice etc., ea se vădeşte arhetip fundamental al biruinţei ciclice şi ordonate, al legii care triumfă asupra aparenţei aberante şi agitate a devenirii.

II. DE LA SCHEMA RITMICA LA MITUL PROGRESULUI

Eliade e îndreptăţit, după părerea noastră, să asocieze miturile vegetaţiei de legendele relative la cruce. Evident că această asociere e încă practicată într-un mod prea raţional prin intermediul plantelor care învie morţii, atât în tradiţia indiană, cât şi în cea iraniană sau chineză *267. Dacă e adevărat că folclorul creştin atribuie lemnului crucii aceste virtuţi, ca, de pildă, în legenda Sfintei Elena, această accepţiune nu e, după opinia noastră, decât secundară. Crucea creştină, în ipostază de lemn ridicat, de copac artificial, nu face decât să dreneze accepţiunile simbolice proprii oricărui simbolism vegetal, într-adevăr, crucea e adeseori identificată cu un arbore, atât de iconografie, cât şi de legendă, devenind prin aceasta scară de ascensiune, întrucât arborele, vom vedea, e contaminat de arhetipurile ascensionale.

322

Pe legenda crucii se grefează deopotrivă simbolismul băuturii dătătoare de veşnicie, al fructului de copac sau al trandafirului care înfloreşte pe lemn uscat. S-ar putea de asemenea sublinia faptul că crucea creştină e o inversare a valorilor aşa cum am întâlnit-o frecvent în

Regimul Nocturn al imaginii: emblemă romană infamantă, ea devine simbol sacru, spes unica *268. Dar, prin toate aceste accente supradeterminante, trebuie să constatăm că crucea e simbol al totalizării spaţiale, după cum a arătat Guenon *269 de-a lungul unei cărţi asupra căreia nu vom mai reveni. Simbolul crucii este o unitate a contrariilor, semn de totalizare care trebuie asociat cu guna-urile. tradiţiei indiene şi cu Koua (unirea lui Yang şi Yin) tradiţiei chineze, ca şi cu tetraktys-ul pitagoreic /270. Acest simbolism e deosebit de sensibil în tradiţia mitică a vechilor mexicani. Crucea e simbolul totalităţii lumii, al „ligaturii" centrale a anilor: „Când scribii din antichitate căutau să reprezinte lumea, ei grupau în formă de cruce grecească sau de cruce de Malta cele patru spaţii din jurul centrului" *271. Mai mult, mitologia mexicană ne oferă întreaga paletă simbolică ce vine să se grupeze sub semnul crucii: Xiuhtecutli, zeul focului, îşi are sediul în „focarul" Universului. Loc al sintezei, acest centru prezintă un chip echivoc: un aspect nefast şi un aspect favorabil, în sfârşit, în Codex Borgia *272 centrul e reprezentat printr-un arbore multicolor, a cărui ambiguitate verticală nu poate fi pusă la îndoială; deasupra lui se află un quetzal, pasăre din Răsărit, iar el ţâşneşte din trupul unei zeiţe terestre, simbol al Apusului, în plus, acest arbore cosmic e flancat, de o parte de Marele Zeu Quetzalcoatl, zeul care s-a jertfit pe-un rug pentru a da viaţă Soarelui şi planetei Venus, de cealaltă parte de Macuilxochitl, zeul zorilor, al primăverii, dar şi al jocurilor, al muzicii, al dansului, al dragostei.

Vom examina rădăcinile tehnologice şi până la urmă sexuale ale acestui arhetip cvasi-semiologic al unităţii contrariilor şi vom vedea în felul acesta cum legătura dintre foc, sexualitate şi crucea de lemn formează o constelaţie perfect coerentă, a cărei emblemă supradeterminată e semnul crucii. Vom descoperi astfel schema mişcării ritmice şi gestul sexual care fundamentează şi care ordonează subiectiv orice reverie şi orice meditaţie asupra ciclului. Vom fi arătat, urmând această metodă regresivă şi culturalistă care porneşte de la mediul astro-biologic, trece apoi la mediul tehnologic înconjurător şi ajunge în cele din urmă la schematismul psiho-fiziologic, că studierea traseului antropologic e satisfăcătoare indiferent de demersul psihologist pe care l-am utilizat în părţile precedente ale anchetei noastre sau de demersul culturalist de care ne folosim în aceste capitole consacrate simbolurilor şi arhetipurilor ciclice.

323

Am mai întâlnit accidental hieroglifa crucii sub formă de swastika legată de devenirea lunară şi astrală, dublet rupt în patru al roţii. Burnouf *273 pare a fi însă cel care a descoperit componenta şi determinarea tehnologică a swastikei şi a crucii în general. Savantul orientalist apropie mai întâi khristos, „miruit", de Agni al indienilor şi de Athra al perşilor. Şi trebuie

remarcat în această privinţă că etimologia lui khristos, „miruit", e înrudită cu cea a lui Krishna, care înseamnă „esenţă, parfum, ulei", atât un cuvânt, cât şi celălalt provenind de la khrio, „miruiesc, ung, frec...". Burnouf leagă această practică a miruirii cu uleiuri esenţiale de tehnica de care se slujesc indienii şi numeroşi primitivi spre a produce focul. Amnarul Indiei vedice, orarii, era, după Burnouf, de dimensiuni mari. Piesa inferioară în formă de cruce era fixată de pământ în patru piroane, piesa superioară era mişcată de-o curea trasă de doi oameni *274. „Când focul apare în punctul de frecare, se spune swasti - e bine (su oşti) - şi figura aranf-ului primeşte numele de swastika *275. Textele vedice fac aluzie la două mame - aranî - care dau naştere acestui „copil al dulgherului", focul care se comunică ierburilor unse cu uleiuri esenţiale şi cu unt, de unde numele focului: agni, „unsul". Dacă citǎm teza lui Burnouf, e pentru că are meritul de-a asocia în mod empiric, la nivelul filologiei şi tehnologiei, lemnul copacului, crucea şi focul într-un context a cărui schemă generală e frecarea ritmică. Vom constata că această asociere, ciudată la prima vedere, e progresiv supradeterminată de semantica lemnului şi a focului, aceste două elemente dobândindu-şi suprema lor semnificaţie numai dacă le rânduim în marea schemă a frecării ritmice.

Puterea fertilizatoare a lunii e frecvent confundată cu focul „ascuns" în lemn, „de unde poate fi extras prin frecare" *276. Copacul e foarte adeseori imaginat ca „tatăl focului": „Lauri şi merişori care trosnesc, ramuri de viţă care se răsucesc în flăcări, răşini, materiale de foc şi de lumină a căror aromă se pârjoleşte deja în vara toridă" *277. Vesta, zeiţa latină a focului şi a căminului, e şi ea zeiţă agrară *278. Evident că procedeele noastre moderne de încălzire şi de fierbere ne-au făcut să pierdem din vedere această legătură primitivă dintre arbore şi foc. Dar constelaţia arbore-foc rămâne tenace atât în folclor, cât şi în conştiinţa poetică. Eliade *279, după ce descrie practica ce . constă în a da foc „arborelui de mai", scrie: Mistuirea lemnului de către foc e probabil un rit al regenerării vegetaţiei şi al reînnoirii anului, căci în India şi în antichitatea clasică se dădea foc unui copac la începutul anului". Cu mult înainte de-a se fi dovedit chimic că cenuşa lemnului conţine potasiu, s-a atribuit spontan o putere fertilizatoare practicării „focurilor de Sfântul Ioan".

324

Aceste ritualuri sezoniere ale focului sunt eufemizări ale riturilor sacrificiale *280. Rugul pe care îşi dă duhul Postul Mare, buşteanul de Crăciun, arderea de Bobotează şi a crengii de Badnjak în ţările dunărene - creangă unsă cu ulei şi tămâie - „buturuga lui Hristos", ca şi ritualul aram-ului, implică o reminiscenţă sacrificială, focul fiind elementul sacrificial prin excelenţă, cel care conferă sacrificatului distrugerea totală, zori prevestitori ai totalelor regenerări. Aceste obiceiuri vin să se înscrie în marea constelaţie dramatică a morţii urmate de

înviere. Că se petrece la Sais, cu prilejul sărbătorilor lui Isis-Neith, în Irlanda sau în bisericile creştine, ceremonia „focului nou" şi a stingerii focului vechi joacă rolul unui rit de trecere, al unui rit care îngăduie ivirea fazei ascendente a ciclului *281.

Arhetipul focului şi legătura lui cu simbolismul fecundităţii lemnului ne apare însă supradeterminat mai ales în arării şi în amnarele în formă de cruce prin schema frecării ale cărei motivaţii e cazul să le elucidăm acum. Etnologia *282 confirmă teoria lui Burnouf când ne arată că majoritatea amnarelor primitive acţionează prin frecarea a două bucăţi de lemn, adeseori în formă de cruce. Această schemă a frecării primitive, constitutivă substanţei focului, după cum remarcă Jung *283 referitor la etimologia lui Prometeu si a indianului Pramatha, depăşeşte cu mult elementul ignifer: putineiul (manthara) creator al lumii în tradiţia indiană ar fi un transfug al amnarului primitiv. Tot astfel moara primitivă se vede contaminată de foc datorită schemei frecării ritmice: Vesta e nu numai zeiţa focus-ului, dar şi a pistrinum-ulm, râşniţa de cereale şi ulei a casei romane. Şi asinii care pun în mişcare pietrele morilor publice îşi află odihna în Vestalia *284. Tot astfel frecarea ignifugă poate fi asociată cu şlefuirea, care se opune brutalităţii tăierii directe a pietrei sau a lemnului. Această şlefuire e folosită mai ales la meşterirea podoabelor şi ne îngăduie să întrezărim o dezvoltare estetică a reveriilor relative la frecare. Trebuie remarcat că acel polizor-burghiu, cu frânghie sau cu titirez, folosit la găurirea perlelor de către japonezi şi de numeroase populaţii din Pacific, e foarte asemănător amnarului cu mâner *285.

Un mit din Volta Superioară relativ *286 la originea focului e foarte semnificativ în ceea ce priveşte izomorfismul sexual şi nocturn legat de sorgintea focului: deţinătorul focului e mai întâi un „pricrandel", spiriduşul ftekili, care, „cu mult timp înaintea omului, a ştiut să provoace ţâşnirea flăcării din lemn, mânuind cu dibăcie aprinzătorul". Acest Nekili are funcţia de-a „provoca fecunditatea". Pe de altă parte, în căutarea focului de către Prometeul seminţiei L'ela, sexualitatea se iveşte în mai multe rânduri: consoarta celui care fură focul fuge cu spiriduşul, iar Prometeu îl ajunge pe acesta cu o săgeată aprinsă care dă foc scrotului *287 hipertrofiat al prichindelului; mai departe, eroul îl urmăreşte pe Nekili cu „pisălogul micii piuliţe", în sfârşit, ca în mitul indian relativ la aram, focul e legat de taina uleiurilor esenţiale.

De astă dată consoarta eroului îi fură spiriduşului reţeta de preparare a grăsimii vegetale karite *288. Tehnologie şi mitologie coincid asupra acestui fapt: frecarea ritmică, fie ea oblică sau mai ales circulară, e procedeul primitiv de-a face focul. Leroi-Gourhan *289, în ciuda unor lăudabile reticenţe în privinţa formulării unei judecăţi de anterioritate istorică, admite că amnarul, prin acel ritmic du-te vino, e, dacă nu procedeul cel mai primitiv, măcar procedeul

„celui mai primitiv dintre popoarele de azi", melanezienii. Amnarele rotative, care implică folosirea mânerului, principiul arborelui cotit sau al manivelei par a fi mai târzii şi derivate: „Uneltele însufleţite de un du-te vino s-au perfecţionat dobândind mişcarea circulară continuă" *290. Tehnologia amnarului ne îngăduie să legăm mişcarea circulară de acel du-te vino primitiv. Or, această schemă a mişcării de du-te vino atât de însemnată pentru devenirea tehnică a omenirii, întrucât e părintele focului, nu-şi are oare un prototip în microcosmosul trupului omenesc, în gestul sexual? Focul, ca şi aranî sau emblema sa, crucea, nu e oare directa ilustrare a acestui .gest organic care e actul sexual la mamifere?

Jung *291 a subliniat deja remarcabilul izomorfism ..semantic şi chiar lingvistic dintre lemn, ritualurile agrare si actul sexual. Uen în limbile germanice ar însemna lemn, iar ueneti „el ară", adică sapă pământul cu ajutorul unui băţ ascuţit, aşa cum continuă să procedeze australienii în jocul simbolic al coitului. Acest termen s-ar fi aplicat mai târziu ogorului însuşi: în gotică vinga, în irlandeză vin. Această rădăcină ar fi dat în sfârşit „Venus", zeiţa deliciilor dragostei, venos. Tot astfel în ritualul fierarilor şi al alchimiştilor focul lemnului se leagă direct de actul sexual. Focul sacrificial al altarului vedic constituie o hierogamie: sânul e altarul, părul e gazonul, pielea e storcătorul de soma, „focul e în mijlocul vulvei" *292. Focul, produs al actului sexual, face din sexualitate un tabu riguros pentru fierar. Ceremoniile metalurgice africane prezintă elemente ale simbolismului nupţial şi inventatorul mitic al metalurgiei chineze, Yu-cel-Mare, procedează, prin focul Yang şi prin apa Yin, care constituie operaţiunea călirii, la o adevărată căsătorie a elementelor *293. Aspectul general de nupţialitate al alchimiei se ; explică în ultimă analiză prin aceea că e o artă a focului. Pe de altă parte, în simplele amnare primitive pentru foc, ca şi în elementele sexuale ale „căsătoriei chymice" mai evoluate, se manifestă o sexualizare foarte pronunţată a celor două bucăţi de lemn care slujesc la provocarea frecării ignifere *294. Sexualizare ţinând de forma „masculă" sau „femelă" a pieselor utilizate şi ale cărei urme sunt păstrate în limbajul modern.

326

Această sexualizare e mai ales subliniată net de numeroasele legende care situează locul natural al focului în coada unui animal.

În sfârşit, Bachelard *295 consacră două treimi din lucrarea sa Psychanalyse du Feu evidenţierii legăturilor psihologice şi poetice dintre focul elementar şi sexualitate. El remarcă faptul că majoritatea celor care discută despre originea focului prin frecare n-au observat niciodată direct un atare fenomen, iar constelaţia s-a constituit prin solicitări mult mai intime decât observaţia obiectivă: „Dragostea e prima ipoteză ştiinţifică pentru reproducerea obiectivă a focului" *296. Analistul încearcă atunci o „ritmanaliză" a frecării: de îndată ce te-

apuci să freci, experimentezi o căldură plăcută şi obiectivă „o dată cu o caldă impresie a unui exerciţiu agreabil" *297. Bachelard reperează această schemă a frecării atât la Bernardin De Saint-Pierre, cât şi la abatele Nollet, la Von Schubert şi mai ales la Novalis, şi până la urmă dă numele de „complex al lui Novalis" acestei pulsiuni „spre focul provocat de frecare şi nevoia unei călduri împărtăşite" *298.

Se vede atunci, prin intermediul anchetei tehnologice, psihanalitice şi poetice, ce colosal complex mitic poate genera acest gest sexual ritmat, supradeterminând ritmul ginecologic al menstruaţiilor şi ritmul sezonier sau lunar al fecundităţii. De aceea o atât de universală şi de profundă obsesie a ritmului nu va întârzia să se sublimeze; ritmurile decurgând unele din altele, întărindu-se unele pe altele pornind de la ritmica sexuală, ajung la sublimarea lor muzicală. După cum se exprimă pudic Bachelard *299, poate că în această „duioasă muncă" - aprinderea focului - „a învăţat omul să cânte". Etnologia confirmă această intuiţie: la primitiv, tehnica ritmică a focului, a şlefuirii, a tăierii pomilor, sau a vâslaşului, sau a fierarului sunt însoţite de dansuri şi de cântece *300, în numeroase limbi semitice, în sanscrită, în scandinavă sau în turco-tătară, demnitatea de „stăpân al focului" e în mod vădit legată de cea de „stăpân al cântecelor". Odhin şi preoţii săi sunt „făurari de cântece" *301. în Occident ar exista o supravieţuire a unei atare legături la ţiganii care sunt în acelaşi timp fierari şi muzicieni *302. Această afinitate a muzicii, în special ritmice, a dansului şi a poeziei scandate, şi a artelor focului întâlnită la nivele culturale foarte diferite, e şi mai explicită în constelaţia muzică-sexualitate. Remarcasem deja înrudirea care există între muzică, în special melodie, şi constelaţiile Regimului Nocturn *303. Putem completa izomorfismul nocturn pe care-l semnalam cu privire la peşte în cazul dogonilor *304 cu un foarte ciudat izomorfism pe care Griaule îl descoperă între tobele sau harfa dogonilor, şi peştele Tetrodon *305. Pe de o parte, instrumentul muzical, şi în special toba, e legat de fecunditate şi de creaţiune, pe de altă parte e legat de peştele Tetrodon. într-adevăr, cu câteva săptămâni înainte de semănături copiii bat toba Kounyou, făcută dintr-un fruct de Baobab, ou al lumii dintâi a cărei existenţă e figurată prin coroana de spini a arbustului Mono care fixează pielea tobei.

327

Acest arbust, al cărui nume înseamnă „a aduna, a reuni", e metatetic lui Nommo, geniul apei concretizat prin lamantin, vicarul demiurgului. Pentru a simboliza haosul şi beznele primordiale, interiorul tobei e uns cu o pastă extrasă din fructul acestui arbust. Gama tobelor dogone, al căror prototip e Kounyou-ul, rezumă fazele principale ale creaţiunii. Astfel, beţele tobei Koro lovesc când buza situată în faţa celui ce bate toba, simbolizând pământul, culturile sale, lucrurile „de jos", când cealaltă buză, simbolizând meiul care creşte şi toate „lucrurile de

sus". Toba Boy gann, în formă de clepsidră, înfăţişează trupul lui Nommo, jumătate om, jumătate peşte, pe când cele două piei ale tobei Boy dounnoule simbolizează cerul şi pământul, iar toba Barba (de la bara, a adăuga) e împodobită cu figuri de femei însărcinate care „adaugă" ţării oameni. Toba e sinteză creatoare, unitate a contrariilor. Dar, fiind simbolul lui Nommo, e totodată ihtiomorfă. Toba ca şi harfa seamănă cu peştele Tetrodon, după cum subliniază Griaule. Chiar atunci când pielea tobei nu e în mod vădit o piele de Tetrodon, ci, ca la dogoni, o piele de şobolan, peştele îşi păstrează din punct de vedere mitic rangul său muzical şi cosmic: e toboşarul demiurgic sau cel ce struneşte coardele harfei. A bate toba Kounyou sau oricare altă tobă înseamnă a te substitui creatorului ihtiomorf Nommo, şi întrucâtva a orchestra noua creaţiune.

Putem acum să precizăm în ce măsură implicaţiile sexuale structurează întreaga muzică, slujesc de subtext dialogului muzical atât în domeniul ritmurilor, pe care tratatele noastre de compoziţie le mai clasează încă în „feminin" şi „masculin", cât şi în domeniul înălţimii sunetului, sunetele înalte fiind atribuite vocilor de femei, iar cele grave vocilor de bărbaţi, şi în sfârşit în ceea ce priveşte diferitele timbre ale orchestrei. Se poate spune că din acest punct de vedere întreaga muzică nu e decât o vastă meta-erotică *306. Ea e în cel mai înalt grad „încrucişare" ordonată de timbru, voci, ritmuri, tonalităţi, pe canavaua continuă a timpului. Muzica e într-adevăr şi ea o dominare a, timpului, aşa cum a observat unul dintre cei mai clarvăzători muzicologi, care scrie: „Admiţând că muzica organizează efectiv timpul, care e deci caracterul specific al acestei operaţiuni?... Compozitorul produce în timp un lucru care prin unitatea sa, prin faptul că are sens, e atemporal..." *307. Dar se vede atunci că această atemporalitate, introdusă în timpul însuşi de către măsura muzicală, îşi are umila-i origine în atemporalitatea cu care dragostea împovărează ritmica sexuală. Drama Fiului, ciclul dramatic al anotimpurilor şi al fazelor lunii, nu e finalmente decât protecţia „dramei" sexuale, al cărei simbol sublimat în cel mai înalt grad, dincolo de tehnicile fierarilor şi de artele focului, e muzica *308.

328

Shiva, divinitate ciclică, divinitate hermafrodită sau acuplată, e totodată dansatorul suprem. Shiva-Natarâja, „stăpânul dansului", ridică într-o mână mica tobă care ritmează manifestarea universului, în cealaltă flacăra jertfei. El dansează încercuit de-o aureolă de flăcări (prabhâ-mandala). Şi putem de-aci încolo completa frumoasa expresie a lui Zimmer *309, când scrie că „roata timpului e o coregrafie", adăugând că orice coregrafie ritmică este o erotică. Erotică nu numai în sensul că numeroase dansuri sunt o pregătire directă sau un substitut al actului sexual *310, dar şi pentru că dansul ritual joacă întotdeauna un rol preponderent în

ceremoniile solemne şi ciclice care au drept scop să asigure fecunditatea şi mai ales perenitatea grupului social în timp. Dansurile Sigui al dogonilor, Shalako al zunilor, ca şi Pilou al neo-caledonienilor *311 au drept dublă misiune să instaureze, prin repetarea ciclică a sărbătorii şi prin ritmul dansului, fructuoasa continuitate a societăţii. Ritual magic al fecundităţii, dar şi simbol erotic al unităţii prin ritm, astfel apare dansul mai ales în această reflecţie a unui canaque în care se va remarca aluzia la izomorfismul firului şi al ţesutului: „Sărbătorile noastre... sunt mişcarea acului care serveşte la legarea părţilor învelişului de paie spre a ajunge să formeze un singur acoperiş, un singur cuvânt..." *312.

Această grandioasă constelaţie mitică care leagă laolaltă focul, crucea, f frecarea şi mişcarea giratorie, sexualitatea şi muzica/ni se pare a fi rezumată într-o notă a lui Granet, relativă la un obiect ritual găsit cu prilejul săpăturilor de la Lo-Lang. Obiectul e alcătuit dintr-o plăcuţă circulară de lemn tare fixată pe-o scândurică pătrată de lemn moale. Nu putem să nu citäm această lungă notă *313, în care fineţea sinologului sesizează în totalitate nuanţele simbolice ale izomorfismului pe care l-am studiat mai sus: „Trebuie să mă mărginesc a semnala în acest caz... existenţa unui întreg grup de date mitice care atestă legătura dintre tema focului *314 şi temele mişcării giratorii, roţii şi pivotului, alături de temele leagănului, stâlpului căţărător, gnomonului *315 . Vom găsi *316 indicaţii asupra raportului unora dintre aceste teme cu noţiunea de Tao şi cu practicile hierogamice... în raport... cu un aranjament de numere evocând swastika... tema făcliilor reaprinse pare legată de-un întreg ansamblu de practici şi de metafore în raport cu ideea de hierogamie". Şi Granet completează această constelaţie reperată în nota citată adăugându-i componentele sale muzicale: unealta divinatorie despre care am vorbit e întotdeauna legată de tubul acustic care dă nota iniţială a gamei chineze. Gama pentatonică chineză, pe de altă parte, se apropie de simbolismul crucifer si cosmic întrucât cele cinci note ale sale formează „o încrucişare, din care se alcătuiesc simbolurile centrului şi ale celor patru anotimpuri-orient", astfel încât pe drept cuvânt „vechii înţelepţi considerau legate între ele problemele relative la teoria muzicală şi la reglementarea calendarului..."318.

329

Vedem, aşadar, până la urmă că toate reveriile ciclice relative la cosmologie, la anotimpuri, la producerea xilică a focului, la sistemul muzical şi ritmic nu sunt decât nişte epifanii ale ritmicii sexuale.

Suntem conduşi spre două observaţii cu privire la tehnologia ritmică pe care am studiat-o. Vedem mai întâi că majoritatea instrumentelor tehnice ale primitivului: fusul, vârtelniţa, roata de car, roata olarului, putineiul, polizorul şi în sfârşit arara-ul sau amnarul prin frecare *319 au provenit din schema imaginară a unui ritm ciclic şi temporal. Orice tehnică începe cu o

ritmologie, în special tehnica celor două invenţii mai importante ale omenirii: focul şi roata. De unde decurge cea de-a doua remarcă: faptul că aceste modele tehnice ale ritmului circular, structurate de engrama gestului sexual, se vor elibera puţin câte puţin de schema veşnicei reînceperi spre a se apropia de-o semnificaţie mesianică: cea a producerii Fiului, al cărui prototip e focul. Filiaţia vegetală sau animală supradetermină „producţia" tehnică şi înclină spre o nouă modalitate a dominării timpului. Noţiunea primitivă de „produs" vegetal, animal, obstetrica! sau pirotehnic suscită simbolurile unui „progres" în timp. Dacă am despărţit acest paragraf consacrat imaginilor crucii şi focului de paragraful limitat la tehnologia mişcării ciclice, am făcut-o pentru că introduce, o dată cu reproducerea focului, o nouă dimensiune simbolică a dominării timpului. Timpul nu mai e biruit prin simpla asigurare a întoarcerii şi a repetării, ci pentru că din combinarea contrariilor ţâşneşte un „produs definitiv, un „progres" care justifică însăşi devenirea, pentru că ireversibilitatea însăşi e dominată şi devine făgăduială. Aşa cum reveria ciclică e sfărâmată de apariţia focului care depăşeşte mijloacele propriei sale produceri, vom vedea acum că imaginaţia pomului, supradeterminată de schemele verticalizante, rupe la rându-i progresiv mitologia ciclică în care imaginaţia sezonieră a vegetalului era claustrată. Se poate spune că prin fenomenologia focului, ca şi prin aceea a pomului, se sesizează trecerea de la arhetipuri pur circulare la arhetipuri sintetice, care vor instaura miturile atât de eficiente ale progresului şi mesianismele istorice şi revoluţionare.

La prima vedere,(pomul pare a se situa alături de celelalte simboluri vegetale. Prin înflorirea lui, prin fructele sale, prin caducitatea mai mult sau mai puţin abundentă a frunzelor sale, pare a îndemna la visarea o dată mai mult a unei deveniri dramatice.

328

şi al fazelor lunii, nu e finalmente decât protecţia „dramei" sexuale, al cărei simbol sublimat în cel mai înalt grad, dincolo de tehnicile fierarilor şi de artele focului, e muzica *308. Shiva, divinitate ciclică, divinitate hermafrodita sau acuplată, e totodată dansatorul suprem. Shiva-Natarâja, „stăpânul dansului", ridică într-o mână mica tobă care ritmează manifestarea universului, în cealaltă flacăra jertfei. El dansează încercuit de-o aureolă de flăcări (prabhâ-mandala). Şi putem de-aci încolo completa frumoasa expresie a lui Zimmer *309, când scrie că „roata timpului e o coregrafie", adăugând că orice coregrafie ritmică este o erotică. Erotică nu numai în sensul că numeroase dansuri sunt o pregătire directă sau un substitut al actului sexual *310, dar şi pentru că dansul ritual joacă întotdeauna un rol preponderent în ceremoniile solemne şi ciclice care au drept scop să asigure fecunditatea şi mai ales perenitatea grupului social în timp. Dansurile Sigui al dogonilor, Shalako al zunilor, ca şi Pilou al neo-caledonienilor *311 au drept dublă misiune să instaureze, prin repetarea ciclică a

sărbătorii si prin ritmul dansului, fructuoasa continuitate a societăţii. Ritual magic al fecundităţii, dar şi simbol erotic al unităţii prin ritm, astfel apare dansul mai ales în această reflecţie a unui canaque în care se va remarca aluzia la izomorfismul firului şi al ţesutului: „Sărbătorile noastre... sunt mişcarea acului care serveşte la legarea părţilor învelişului de paie spre a ajunge să formeze un singur acoperiş, un singur cuvânt..." *312.

Această grandioasă constelaţie mitică care leagă laolaltă focul, crucea, frecarea şi mişcarea giratorie, sexualitatea şi muzica/ni se pare a fi rezumată într-o notă a lui Granet, relativă la un obiect ritual găsit cu prilejul săpăturilor de la Lo-Lang. Obiectul e alcătuit dintr-o plăcuţă circulară de lemn tare fixată pe-o scândurică pătrată de lemn moale. Nu putem să nu citäm această lungă notă *313, în care fineţea sinologului sesizează în totalitate nuanţele simbolice ale izomorfismului pe care l-am studiat mai sus: „Trebuie să mă mărginesc a semnala în acest caz... existenţa unui întreg grup de date mitice care atestă legătura dintre tema focului^ şi temele mişcării giratorii, roţii şi pivotului, alături de temele leagănului, stâlpului căţărător, gnomonului *315. Vom găsi *316 indicaţii asupra raportului unora dintre aceste teme cu noţiunea de Tao şi cu practicile hierogamice... în raport... cu un aranjament de numere evocând swastika... tema făcliilor reaprinse pare legată de-un întreg ansamblu de practici şi de metafore în raport cu ideea de hierogamie". Şi Granet completează această constelaţie reperată în nota citată adăugându-i componentele sale muzicale: unealta divinatorie despre care am vorbit e întotdeauna legată de tubul acustic care dă nota iniţială a gamei chineze. Gama pentatonică chineză, pe de altă parte, se apropie de simbolismul crucifer şi cosmic întrucât cele cinci note ale sale formează „o încrucişare, din care se alcătuiesc simbolurile centrului şi ale celor patru anotimpuri-orient", astfel încât pe drept cuvânt „vechii înţelepţi considerau legate între ele problemele relative la teoria muzicală şi la reglementarea calendarului..." *318. Vedem, aşadar, până la urmă că toate reveriile ciclice relative la cosmologie, la anotimpuri, la producerea xilică a focului, la sistemul muzical şi ritmic nu sunt decât nişte epifanii ale ritmicii sexuale.

329

Suntem conduşi spre două observaţii cu privire la tehnologia ritmică pe care am studiat-o. Vedem mai întâi că majoritatea instrumentelor tehnice ale primitivului: fusul, vârtelniţa, roata de car, roata olarului, putineiul, polizorul şi în sfârşit aranî-ul sau amnarul prin frecare *319 au provenit din schema imaginară a unui ritm ciclic şi temporal. Orice tehnică începe cu o ritmologie, în special tehnica celor două invenţii mai importante ale omenirii: focul şi roata. De unde decurge cea de-a doua remarcă: faptul că aceste modele tehnice ale ritmului circular, structurate de engrama gestului sexual, se vor elibera puţin câte puţin de schema veşnicei

reînceperi spre a se apropia de-o semnificaţie mesianică: cea a producerii Fiului, al cărui prototip e focul. Filiaţia vegetală sau animală supradetermină „producţia" tehnică şi înclină spre o nouă modalitate a dominării timpului. Noţiunea primitivă de „produs" vegetal, animal, obstetrica! sau pirotehnic suscită simbolurile unui „progres" în timp. Dacă am despărţit acest paragraf consacrat imaginilor crucii şi focului de paragraful limitat la tehnologia mişcării ciclice, am făcut-o pentru că introduce, o dată cu reproducerea focului, o nouă dimensiune simbolică a dominării timpului. Timpul nu mai e biruit prin simpla asigurare a întoarcerii şi a repetării, ci pentru că din combinarea contrariilor ţâşneşte un „produs definitiv, un „progres" care justifică însăşi devenirea, pentru că ireversibilitatea însăşi e dominată şi devine făgăduială. Aşa cum reveria ciclică e sfărâmată de apariţia focului care depăşeşte mijloacele propriei sale produceri, vom vedea acum că imaginaţia pomului, supradeterminată de schemele verticalizante, rupe la rându-i progresiv mitologia ciclică în care imaginaţia sezonieră a vegetalului era claustrată. Se poate spune că prin fenomenologia focului, ca şi prin aceea a pomului, se sesizează trecerea de la arhetipuri pur circulare la arhetipuri sintetice, care vor instaura miturile atât de eficiente ale progresului şi mesianismele istorice şi revoluţionare.

La prima vedere, pomul pare a se situa alături de celelalte simboluri vegetale. Prin înflorirea lui, prin fructele sale, prin caducitatea mai mult sau mai puţin abundentă a frunzelor sale, pare a îndemna la visarea o dată mai mult a unei deveniri dramatice.

330

Dar optimismul ciclic pare întărit în arhetipul pomului, întrucât verticalitatea pomului orientează în mod ireversibil devenirea si-o umanizează întrucâtva apropiind-o de poziţia verticală caracteristică speţei umane. Pe nesimţite imaginea pomului ne face să Trecem de la reveria ciclică la reveria progresistă. Există un întreg mesianism subiacent simbolismului frunzişului, şi orice pom care înmugureşte sau înfloreşte e un pom al lui Ieseu. Acest verticalism e atât de evident încât Bachelard nu ezită să clasifice pomul printre imaginile ascensionale şi să dedice un capitol important „pomului aerian "32°. Am vrea totuşi să arătăm aici că această intenţie arhetipală a pomului nu e decât o complementară, a simbolismului ciclic, pe care se mulţumeşte să-l orienteze pur şi simplu, pe care-l simplifica, păstrând doar faza ascendentă a ritmului ciclic.

Pomul e mai întâi izomorf simbolului agro-lunar. De aceea se încarcă cu aceleaşi asociaţii simbolice pe care le-am semnalat cu privire la simbolurile ofidiene. Pomul e asociat cu apele fertilizatoare, el e arborele vieţii. Planta acvatică, rizomul de lotus acoperit cu flori devine arborescent atât pe colonadele de la Luxor, cât şi în reprezentările lotiforme şi uriaşe ale artei Gupta. în legendele semitice arborele vieţii e situat în mare sau lângă o fântână *321.

Przyluski crede că a existat o evoluţie, sub anumite influenţe tehnologice, de la cultele pomului la cele ale seminţei trecând prin cele ale florii *322. Această evoluţie s-ar fi petrecut cu ocazia trecerii de la culturile de mare vânătoare la culturile sedentare şi agricole. Ea ar fi ajuns la transformarea cultului pomului într-un cult al băuturilor fermentate şi al bobului de grâu. Dramatizarea ar fi aşadar mai explicită la nivelul cultelor agricole, la nivelul civilizaţiilor grâului şi porumbului, de pildă. După părerea noastră, însă, e vorba mai degrabă de-o bifurcare a celor două accepţiuni ale simbolului vegetal decât de-o veritabilă evoluţie. Noţiunea de evoluţie progresivă pe care-o foloseşte Przyluski pentru a explica trecerea de la simbolismul pomului la cel al ciclului ne apare ea însăşi tributară şi subordonată arhetipului pomului. Cultul ciclului lunar şi al corolarului său vegetal pare să fie tot atât de vechi ca şi cel al pomului. Am văzut de altfel nu numai că simbolismul xilic e tributar tehnologiilor primitive ale construcţiei care transformă pomul în bârnă sau în colonadă, dar mai e şi mijlocul tehnic care, metamorfozând lemnul în amnar, pomul în cruce, transmută simbolismul xilic în ritual creator al focului. Continuitatea evoluţiei arhetipului pomului nu se face în sensul raţional pe care istoricul religiilor vrea să i-l dea a posteriori, sub pretextul că numeroase civilizaţii par să fi fost nomade înainte de-a se fi statornicit în moravuri sedentare şi agrare, ci în sensul absolut contingent care a fost motivat de descoperirea focului şi a mijloacelor de-a face foc.

331

Se poate ca în ipostază de vegetal pomul să fi pregătit cultul vegetaţiei, dar e cert că în calitate de lemn slujind la producerea şi întreţinerea focului pomul a fost imediat anexat la marea schemă frecării ritmice.

Oricum ar sta lucrurile, în ambele cazuri, ca flacără sau colcăia, pomul are tendinţa să se sublimeze, să-şi verticalizeze mesajul simbolic. Cele mai arhaice locuri sacre, centrele totemice australiene, templele primitivi semitice şi greceşti, hinduse sau prehinduse de la Mohenjo-Daro, sunt constituite dintr-un arbore sau un stâlp de lemn asociat cu un betyl *323. Ar fi cei vorba de-o „imago-mundi", de-un rebus simbol al totalizării cosmice în are piatra reprezintă stabilitatea, în timp ce pomul semnifică devenirea. Foarte adesea acestui ansamblu i se adaugă, în chip de comentariu, gliful fazelor lunare *324. Uneori are loc contracţia a două simboluri într-unul singur: acosta ar fi semnificaţia bornelor latine, reprezentându-l pe Terminus „înrădăcinat", căruia i se aduc jertfe sângeroase *325. La semiţi Marea Zeiţă e ashilată cu Ashera, stâlpul sacru, care în anumite cazuri e înlocuit cu o ciloană de piatră *326. Uneori doar betyl-ul e asociat unei hieroglife lunare, al teci coloana de piatră e cea care se transformă în pom însoţit de hieroglifa Imară, mai ales în iconografia caldeeană şi asiriană *327. În sfârşit, pomul poate fi flancat fie de două animale, fie de două coloane *328.

Przyluski a studiat cu multă minuţiozitate această legătură frecventă dintre pom, floare şi coloană de piatră atât în secolul al IX-lea î.e.n. în arta siro-feniciană, cât şi în Babilon, Egipt, Grecia, Iran sau India *329. Aproape peste tot în monumentele acestor culturi vechi se regăseşte coloana asociată fie cu curmalul sau cu lotusul acru, fie cu amândouă deodată. Din asemenea exemple se vede clar curnarhetipul pomului e fără încetare însoţit de accepţiunile ascensionale ale bayl-elor şi ale pietrelor falice pe care le-am studiat mai înainte *330. Pomi-coloană structurează totalizarea cosmică obişnuită a simbolurilor vegetal«printr-un vector verticalizant. Stâlpul de la Sarnath colecţionează în verticalitatea lui figurile animale, iar diversele capiteluri lotiforme ale coloanele hipostile sintetizează diferitele faze ale deschiderii florii: boboc, corolă deschisă, petale ofilite. Pomul-coloană ne invită, aşadar, la o totalizare cosmică, dar punând accentul pe verticalitatea progresivă a cosmogonici *331.

Imaginea pomului se prezintă întotdeauna sub dublul aspect rezumat cosmic şi de cosmos verticalizat. Astfel că pomul va fi însuşi hermafroditul-tip, Osiris mort şi totodată zeiţa Isis, Ashera e în acelaşi timp kimnezeu tatăl şi Zeiţa mamă *332. Pomul va reprezenta cu uşurinţă produsul căsătoriei, sinteza celor două sexe: Fiul. Popularul Gargantua, în calitate de iu, e legat de simbolismul pomului; Kyrioles, ramurile sălbatice purtate în (recesiuni de Rusalii, se numesc la noi la ţară „Gargantua", prototipuri ale tuturor „ramurilor" creştinătăţii. Iconografia îl înfăţişează pe Gargantua sau pe dubletul său creştin, Sfântul Christophe, ca pe-un Hercule, cu un trunchi de pom într-o mână, stejar fără ramuri în regiunea capului Frehel sau fag dezrădăcinat în Velay *333.

332

Simbolismul pomului dobândeşte, aşadar, pe măsură ce creşte toate simbolurile totalizării cosmice. Fie că e vorba de pomul tradiţiei indiene, de arborele lunar al membrilor comunităţii Maya sau al iacuţilor, de pomul Kiskana babilonian sau de pomul Yaggdrasil al tradiţiei nordice, de arborele lunar şi arborele solar al tradiţiei alchimiste, pomul e întotdeauna simbolul totalităţii cosmosului în geneza şi devenirea sa *334. Pomul babilonian Kiskana foşneşte în întregime de simbolismele cosmice cu care e împodobit: romburi, aştri, păsări şi şerpi. La Mohenjo-Daro ca şi pe Nâgakkal-urile dravidiene, bovinele, şerpii şi păsările se înghesuie în jurul sau pe arborele central *335. La membrii comunităţii Bambara arborele Balanza e un avatar al demiurgului primitiv Pemba. Ca şi în iconografia paleo-orientală care lega pomul de coloană, Balanza e asociat cu Pembele, butucul-bârnă care-l înfăţişează - prin intermediul concepţiilor numerologice ternare şi cuaternare - pe Pemba Creatorul, Androginul primordial care s-a „diferenţiat de partea sa feminină pentru ca cele două principii ale sale să se poată uni ca mascul şi femelă" *336. Obiectul în ansamblul său, scrie Dieterlen, e imaginea

Universului, e denumit Ngala „Dumnezeu", întrucât e un total al tuturor puterilor - nyatna - familiale, ereditare, agricole. Yaggdrasil, pomul legendelor nordice, se înfăţişează cu aceleaşi atribute de cosmicitate, e „arborele cosmic prin excelenţă" *337, ale cărui rădăcini stau înfipte în inima pământului, ale cărui ramuri adăpostesc fântâna cu apă vie, al cărui trunchi e stropit de Norni, şi în care-şi fac cuib toate vieţuitoarele, vipera la poale, acvila în vârf. Rivalitatea dintre şarpe şi pasăre vine să dramatizeze şi să verticalizeze această mare imagine cosmică. Trebuie într-adevăr să subliniem constanta juxtapunere a simbolismului pomului şi a arhetipului păsării, atât în anumite texte upanişadice, cât si în parabola evanghelică a „grăunţei de muştar", atât în tradiţia chineză, cât şi în pomul Peridex al iconografiei medievale *338. Orice frunziş e o invitaţie la zbor.

Prin verticalitatea sa, arborele cosmic se umanizează şi devin simbol al acelui microcosmos vertical care e omul, după cum arată Bachelard sprijinindu-se pe analiza unui poem de Rilke *339. Baghavad-Gîtâ asimilează deopotrivă pomul cu soarta omului, arborele cosmic fiind de altfel în acest ultim caz integrat într-o tehnică a detaşării de viaţa cosmică, simbolizată prin sfatul de-a tăia pomul de la rădăcină, într-un alt pasaj *340 pomul e cu-adevărat totalitate psihofiziologică a individualităţii umane: trunchiul lui e inteligenţa, cavităţile sale interioare sunt nervii senzitivi, ramurile sale sunt impresiile, fructele şi florile sale sunt faptele bune şi cele rele.

333

Această umanizare a pomului ar putea fi studiată si în iconografie: dacă arborele devine coloană, coloana la rândul ei devine statuie, şi întreaga figură umană sculptată în piatră sau în lemn e o metamorfoză pe de-a-ndoaselea. Constatasem *341 că rolul metamorfozam* al vegetalului e în multe cazuri acela de-a prelungi sau de-a sugera prelungirea vieţii omeneşti. Verticalismul uşurează mult acest „circuit" *342 între nivelul vegetal şi nivelul uman, căci vectorul său întăreşte şi mai mult imaginile învierii şi triumfului. Şi dacă Descartes compară totalitatea cunoaşterii umane cu un copac, Bachelard pretinde că „imaginaţia e un copac" *343. Nimic nu e aşadar mai frăţesc şi mai măgulitor pentru destinul spiritual sau temporal al omului decât să se compare cu un arbore secular, împotriva căruia timpul n-are putere, cu care devenirea e complice cu maiestatea frunzişului şi cu frumuseţea înfloririi. Iată de ce nu ne uimeşte constatarea că imaginea pomului e întotdeauna inductoare a unui anumit mesianism , a ceea ce am putea numi „complexul lui Ieseu". Orice progresism e arborescent. Mitul celor trei pomi, aşa cum apare în anumite evanghelii şi apocalipse apocrife, nu e decât un dublet al mitului celor trei vârste *344. Seth, ducându-se în rai să implore răscumpărarea tatălui său, are o triplă viziune: prima oară vede un pom uscat deasupra unui fluviu; a doua oară un şarpe

se încolăceşte în jurul unui trunchi; a treia oară pomul creşte şi se înalţă până la cer purtând în ramurile sale un nou-născut. îngerul îi dă lui Seth trei seminţe ale pomului fatal din care au gustat părinţii, şi din aceste trei seminţe germinează cei trei porni care, mai târziu, vor sluji la confecţionarea crucii supliciului. E mitul pe care-l repercutează la mare distanţă toate Peisajele cu trei pomi, de la minunatul acvaforte al lui Rembrandt până la frumosul laviu al lui V. Hugo. Ceea ce trebuie văzut limpede e faptul că, mitic primul e asociat cu trei faze care se înlănţuie progresiv şi simbolizează nu atât un ciclu cât istoria mesianică a poporului iudeu. Tocmai pentru aceste motive imaginare întreaga evoluţie progresivă e înfăţişată sub forma pomului rămuros, fie că e vorba de arborii genealogici îndrăgiţi de istorici sau de maiestuosul arbore al evoluţiei speciilor, drag biologilor evoluţionist! *345. Nu trebuie să credem, totuşi, că pomul scapă atât de uşor de legăturile sale ciclice. Orice progresism e întotdeauna ispitit de comparaţia istorică, adică de-o ciclicitate comparativă. Desigur, dacă pentru vechii evrei olam habba, „veacul ce va să vină", trebuie în mod iremediabil să ia locul domniei beznelor, olam lazzeh, veacul prezent, al cărui Principe e Satana, dacă Daniel şi Ezdra *346 introduc deja în meditaţia devenirii o notă polemică care îngăduie să se treacă de la ciclul drag tuturor astrobiologilor antichităţii la verticalitatea istorică a pomului, totuşi în acest monoteism ebraic, inductor atât de lesne al unor concepţii transcendente si al unor imagini diairetice, reapare dincolo de mesianismul verticalizant al istoriei credinţa neclintită în ciclul unui „millenium" *347. în părţile cele mai recente ale Cărţii lui Enoch si în Psalmii lui Solomon „se declară că împărăţia mesianică nu va avea decât o durată limitată" *348.

334

Pentru Ezdra această durată ar fi de aproximativ o jumătate de secol, pentru Enoch de o mie de ani. E deci într-adevăr vorba, în acest millenium, „de-o transformare a vechii aşteptări iudaice a unei împărăţii mesianice veşnice statornicite pe acest pământ" *349. Vom adăuga că această transformare ne apare ca o tentativă mai mult sau mai puţin conştientă de apropiere de concepţiile ciclice ale eonilor benefici şi malefici. Imaginea plină de semeţie a pomului nu se poate niciodată desprinde complet de contextul său sezonier şi ciclic, iar mitologiile ca şi religiile au căutat cu disperare pomul care să n-aibă în el nimic vremelnic şi care să scape de vitregiile trecătoare ale fazelor hibernale.

În sfârşit, iconografia imaginară a pomului prezintă o foarte ciudată înfăţişare care, la rândul ei, aminteşte simbolismul ciclic în cadrul aspiraţiilor verticalizante. E vorba de imaginea, pomului răsturnat, corespunzând în parte răsturnării pe care am semnalat-o cu privire la bisexualitatea şarpelui *350, şi care ni se pare foarte caracteristică în ceea ce priveşte ambivalenţa simbolismului ciclic. Arborele cosmic al Upanişadelor de pildă, îşi înfige

rădăcinile în cer si-şi întinde ramurile pe pământ *351. Acest pom dialectizat ar reprezenta manifestarea lui Brahman în cosmos, cu alte cuvinte creaţiunea imaginată ca procesiune descendentă *352. Această imagine a pomului răsturnat e reperabilă în tradiţia sabeană, în esoterismul sefirotic, în Islam, la Dante, ca şi în anumite ritualuri lapone, australiene şi islandeze *353. Acest pom răsturnat insolit, care ne şochează simţul verticalităţii ascendente, e un adevărat semn al coexistenţei, în arhetipul pomului, al schemei reciprocităţii ciclice. E rudă apropiată cu mitul mesianic al celor trei arbori în care ultimul inversează sensul celui dintâi: „Ipse lignum tune notavit. Damna ligni ut solveret" *354, şi reface în sens invers procesiunea creatoare; izbăvirea mesianică fiind dubletul inversat, ascendent, al unei coborâri, al unei căderi cosmogonice.

Astfel, arhetipul pomului si substanţa sa, lemnul, care serveşte la confecţionarea stâlpului-coloană, dar şi a crucii din care ţâşneşte focul, ne pare a fi exemplar pentru o ambivalenţă în care se accentuează valorile mesianice şi resurecţionale, în timp ce imaginea şarpelui părea să privilegieze mai degrabă sensul labirintic si funerar al ciclului. Pomul nu jertfeşte şi nu implică nici o ameninţare, el e jertfit, lemn ars la sacrificiu, totdeauna binefăcător, chiar şi atunci când slujeşte unui supliciu.

335

Şi dacă pomul, ca şi cercul ofidian sau zodiacal, rămâne măsură a timpului, e o măsură orientată de verticalitate, individualizată până la privilegierea exclusivă a fazei ascendente a ciclului. Tocmai această implicaţie notă face ca destinul pomului să fie subordonat destinului omului. Cum omul e animal vertical, pomul-Jiu e oare verticalul prin excelenţă? Cei mai vechi stejari poartă nume proprii, ca oamenii. Aşadar arhetipul temporal al pomului, păstrând atributele ciclicităţii vegetale şi pe cele ale ritmologiei luare si tehnice, precum şi infrastructurile sexuale ale acesteia din urmă, vede cum devine preponderent simbolismul progresului în timp datorită imaginilor teleologice ale florii, ale culmii, ale acelui Fiu prin excelenţă care e focul. Orice pom şi orice lemn, în măsura în care serveşte la confecţionat unei roţi sau a unei cruci, serveşte în ultimă analiză la producerea locului ireversibil. Pentru aceste motive, în imaginaţie orice pom e irevocabil genealogic, indicativ al unui sens unic al timpului şi al istoriei, care va deveni din ce în ce mai greu de inversat. Astfel, bastonul înmugurit al jocului Tarot se înrudeşte cu sceptrul în simbolica universală şi se confundă uşor cu arhetipurile ascensionale şi cu cele ale suveranităţii. Şi dacă simbolul pomului reconduce ciclul spre transcendenţă, putem constata că am închis, la rândul nostru, într-o buclă, însuşi inventarul valorificărilor arhetipale pozitive, iscate din insurecţia polemică împotriva feţelor timpului, dintr-o revoltă „esenţială" şi abstractă, ajunge la o transcendenţă încarnată în timp,

care, pornită dintr-o suzeranitate statică asupra timpului prin spadă si din simbolismul geometric al „exilării din astă lume", ne conduce la o colaborare dinamică cu devenirea care face din aceasta din urmă aliata oricărei maturizări şi oricărei creşteri, tutorele vertical şi vegetal al oricărui progres.
335

III. STRUCTURI SINTETICE ALE IMAGINARULUI ŞI STILURI ALE ISTORIEI

E foarte greu de analizat structurile aceste categorii-secunde a Nocturn al imaginii, într-adevăr, acestea din urmă sunt sintetice îi toate sensurile acestui termen, şi în primul rând pentru că integrează într-o înşiruire conţinând toate celelalte intenţii ale imaginarului, într-o mai mare măsură decât în studiul referitor la structurile mistice, am fost nevoiţi să abandonăm în titlul nostru terminologia psihologiei patologice, şi asta în pofida atracţiei incontestabile a celor două vocabule , termenul de „cicloid" Şi de „sinton " *335. Deoarece pe când boala şi etiologia ei par a stărui asupra fazelor contrastante ale comportamentului maniaco-depresiv, stilul imaginilor pe care le-am studiat t axat îndeosebi pe coerenţa contrariilor, pe coincidentia oppositorum. Cu toate acestea, trebuie să semnalăm că psihologii au întâmpinat aceleaşi dificultăţi diagnostice când au încercat să traseze tabloul coerent al sindroamelor cicloidiei sau psihozei maniaco-depresive. în testul Rorschach, Bohm *356 remarcă faptul că e aproape cu neputinţă să obţii un protocol global al sindroamelor cicloide: contrariile pe care starea cicloidă le pune în acţiune se anulează reciproc şi fac infime îndepărtările de la normal. De aceea diagnosticianul recomandă întocmirea a două liste, una pentru stările depresive, alta pentru simptomele hipomaniace. Or, tocmai o asemenea dihotomie am dori să evităm în analiza structurilor de sinteză, dihotomie care riscă să ucidă însăşi sinteza. Diagnosticianul *357 izbuteşte totuşi să detecteze o stare sui-generis a psihozei maniaco-depresive în aspectul ei global, diagnostic negativ şi prin eliminare desigur, dar care îngăduie totuşi stabilirea faptului că în stările cicloide grave nu se observă niciodată şocul negru sau şocul culoare. Or e remarcabilă deopotrivă constatarea că structurile sintetice elimină orice şoc, orice răzvrătire faţă de imagine, chiar nefastă şi terifiantă, că, dimpotrivă, ele armonizează într-un tot coerent contradicţiile cele mai flagrante.

Prima structură sintetică ne apare a fi astfel o structură de armonizare [a contrariilor i Desigur, am mai avut prilejul să constatăm (şi poate că e una din trăsăturile generale ale oricărei

imaginaţii în Regimul Nocturn) acordul profund al structurilor mistice cu mediul înconjurător, acord mergând până la viscozitate *358. Imaginaţia sintetică, cu fazele ei contrastate, va fi şi mai contrastată, dacă se poate, sub regimul acordului viu. Nu va mai fi vorba de căutarea unei anumite odihne în cadrul adaptabilităţii înseşi, ci de-o energie mobilă în care adaptarea si asimilarea se asociază armonios *359 . Minkowski *360 a semnalat foarte bine această voinţă de armonizare în sintonie când a scris că la sinton intuirea măsurii şi a limitelor „rotunjeşte peste tot unghiurile" şi că „viaţa sintonului poate fi comparată cu nişte unde". De aceea, aşa cum am mai semnalat *361, una din primele manifestări ale imaginaţiei sintetice, şi care dă tonul structurii armonice, e imaginaţia muzicală. Muzica fiind acea meta-erotică a cărei funcţie esenţială e de-a împăca contrariile şi de-a stăpâni totodată fuga existenţială a timpului. Sartre a înregistrat până la urmă acest ultim caracter când a scris că „Simfonia a şaptea nu se plasează deloc în timp" *362. Dar tocmai asupra împăcării contrariilor muzicale si a simbolismului lor sexual am vrea să insistăm aici, mărginindu-ne la exemplul muzicii occidentale, în privinţa acesteia din urma trebuie să facem o dublă remarcă. Prima e constituirea paralelă, în Occident. a muzicii „clasice" şi mai ales romantice şi a filosofici istoriei *363. Beethoven e contemporan cu Hegel.

337

Dar să nu stăruim asupra acestui punct pentru moment şi să trecem la a doua remarcă: termenul de armonie aşa cum îl deducem din noţiunea de structură armonică nu trebuie luat în sensul strict în care-l concepe arta muzicală începând cu secolul al XVIII-lea occidental. Armonie înseamnă aci pur şi simplu înlănţuire convenabilă a unor diferenţe şi a unor contrarii. Evident, disciplina muzicală ce poartă numele de armonie e într-adevăr unul din aspectele structurii armonizante a imaginarului, dar un aspect foarte localizat în timp şi în spaţiu, mult mai familiar acusticianului decât muzicianului. Universală dimpotrivă e ceea ce vom numi armonia ritmică, adică în acelaşi timp acordul moderat al unor tempouri forte şi slabe, al unor tempouri lungi şi scurte, şi totodată, într-un mod mai cuprinzător, organizarea generală a contrastelor unui sistem sonor *364, întreaga noastră muzică occidentală e în mod vădit tributară schemei armoniei: am putea studia modul de împletire a vocilor în canon, invenţie, fugă sau serie, îmbinarea temelor în forma sonată în care tema feminină se aliază cu tema masculină, obsesia unităţii în diversitate pe care-o vădeşte refrenul, rondoul, variaţiunea, passacaglia şi chacona. Nu vom stărui asupra evidenţei armonice a muzicii, dar poate că e necesar să dăm anumite explicaţii asupra a ceea ce înţelegem prin structură „muzicală" a imaginarului. Se ştie într-adevăr că numeroşi psihologi *365, în urma lui Freud, tăgăduiesc procesului muzical caracterul de imagine. Pentru noi, însă, muzica nu e decât rezultatul

raţionalizat al unei imagini încărcate de afectivitate, şi mai ales, aşa cum am mai spus-o, al gestului sexual. Tocmai însemnătatea psihofiziologică a acestui gest explică pudoarea iconografică a expresiei muzicale şi totodată bogata-i încărcătură afectivă. Aşa cum bine a arătat Andre Michel *366, în interstiţiile cuvântului, ale imaginii literare, se strecoară, spre a o completa, muzicalitatea. Meta-imagine, muzica nu e mai puţin evocatoare de aspecte şi embrioane de imagini care-i conferă întotdeauna o cvasi-spaţialitate. Muzica zisă pură - pură de orice reprezentare - constituie un ideal neatins vreodată de muzică aşa cum o cunoaştem367, oarecum în felul în care fizica şi geometria tind spre algebră ca spre un ideal al lor, fără a atinge vreodată exhaustiv acest scop, altfel fizicianul ar deţine formula creatoare a lumii. Muzica însă - sau conceptul muzical de armonie - rămâne totuşi o erotică abstractă, după cum geometria era, aşa cum am văzut, o polemică abstractă *368. E adevărat pe de altă parte ca gândirea muzicală, tocmai prin apartenenţa ei la acel aspect al regimului imaginaţiei care tinde spre o dominare a timpului, va abandona mai uşor impedimentele spaţiale spre a se stabili „într-un spaţiu zero, care se numeşte Timp" *369.

338

Dar dacă muzica e limita structurii armonice a imaginarului, această structură se manifestă prin multe alte modalităţi mai concrete, şi în primul rând prin tendinţa de a totaliza, organizându-l, conţinutul cunoaşterii.

Spiritul de sistem poate apărea într-adevăr ca un corolar conceptual al compoziţiei muzicale. Totdeauna în sistem, chiar în cel care nu face în mod vădit aluzie la desfăşurarea temporală, reapare noţiunea genetică de proces, de procedeu. Am stăruit îndeajuns în cursul expunerii noastre asupra acestei universale armonizări totalizatoare pe care-o constituie sistemele astrobiologice, preistorie a tuturor sistemelor moniste înfăţişate de istoria filosofici. R. Berthelot *370 a fost îndreptăţit să remarce faptul că această concepţie astrobiologică a lumii e „intermediară" între vitalismul primitiv şi raţionalismul preştiinţific şi ştiinţific. Ea mai ales va supune teologiile necesităţii temporale, sau, ca în cazul creştinismului, necesităţii istorice. Principiul armonizării va acţiona plenar în astfel de sisteme nu numai pe planul contrariilor sezoniere sau biologice, ci şi în trecerea constantă si reciprocă de la macrocosmos la microcosmosul uman *371, îngăduind de pildă constituirea ştiinţelor astrologice: cercul zodiacal si poziţiile planetare devenind legea supremă a determinismelor individuale, în aşa fel încât s-a putut scrie că „astrobiologia oscilează între o biologie a astrelor şi o astronomie a organismelor vii; ea porneşte de la cea dintâi şi tinde spre cea de-a doua..." *372. Astfel astrobiologia, astronomia, teoriile medicale şi micro-cosmice sunt o aplicare a acestei structuri armonizante care prezidează la organizarea oricărui sistem şi foloseşte din plin analogia şi

corespondenţele perceptive sau simbolice.

Cea de-a doua structură constă, după părerea noastră, în caracterul dialectic sau contrastant al mentalităţii sintetice. Dacă muzica e în primul rând armonie, ea nu e mai puţin contrast dramatic *373, valorificare egală şi reciprocă a antitezelor în timp.

Sinteza nu e o unificare precum mistica, ea nu tinde spre confundarea termenilor, ci spre coerenţa de natură să salvgardeze disocierile, opoziţiile. Orice muzică e, într-un anumit sens, beethoveniană, contrastată adică. Monotonia e cea care ameninţă muzica de proastă calitate şi arta muzicianului constă atât în schimbarea, cât şi în repetarea susţinută a temei sau a refrenului. Temele nu rămân niciodată statice, ci se dezvoltă prin înfruntare. Forma sonată nu e decât o dramă concentrată, şi dacă se constată o estompare a contrastului în această formă prin coerenţa ritmică şi adeseori tonală a temelor, drama reapare în juxtapunerea mişcărilor vioaie si lente ale sonatei însăşi, moştenitoare prin aceasta a suitei clasice, întrucât dacă muzica sau sonata e înainte de toate îmbinare armonioasă, ea nu e mai puţin dialog, acoperind durata cu o reţea dialectică, cu un proces dramatic. De aceea muzica nu se leapădă niciodată de dramă: drama religioasă a liturghiei sau a cantatei, drama profană a operei.

339

Şi tocmai acest contrast beethovenian, înţeles în mod exclusiv, a putut duce la atribuirea epitetului de incoerent autorului Simfoniei a noua. Această forţă plină de dramatism care, după ce i-a obsedat pe Gluck si Mozart înainte de-a izbucni în opera lui Wagner, domină minunata uvertură la Coriolan *374, în formă de sonată, încă de-aici îşi fac apariţia laitmotivele care întrupează auditiv personajele ce se înfruntă: energie neînduplecată, destin crâncen al lui Coriolan, tumult al disonanţelor, un semeţ staccato în tonalitatea minor, contrastând cu suavul legato în tonalitatea major, rugă şi duioşie a Virgiliei şi a Volumniei, duioşie care, încet-încet, pe măsura dezvoltării, va izbândi şi va înlătura ferocitatea primei teme. întreaga operă a lui Beethoven ar putea fi comentată în termeni de dramă. Dar ceea ce mai trebuie constatat aci e că dramatismul muzical depăşeşte microcosmosul sentimentelor umane şi că integrează în contrastul sonorităţilor întreaga dramă cosmică: Simfonia pastorală opune prin contrast calmul şi fericirea agrestă ameninţărilor furtunii, şi orice poem simfonic, şi muzica de balet modernă, de la simfonia fantastică la Praznicul Păianjenului, va urma această ţesătură dramatică.

în sfârşit, se poate spune că această formă contrastantă pe care am detectat-o în muzica mai mult sau mai puţin pură a Occidentului constituie osatura dramei teatrale propriu-zise: tragedia clasică, comedia, ca şi drama shakespeariană sau romantică, şi poate chiar întreaga artă a romanului şi a filmului *375, întrucât acest contrast care nu e deloc dihotomie, dar care

se vrea unitate temporală şi, prin imaginile care se înlănţuie, vrea să domine timpul, nu e altceva decât peripeţie teatrală sau românească. Orice dramă, în sensul larg în care-o înţelegem, numără întotdeauna cel puţin două personaje: unul reprezentând dorinţa de viaţă şi de nemurire celălalt destinul care împiedică năzuinţa celui dintâi. Dacă apar alte personaje, al treilea de pildă, e doar pentru a motiva - prin dorinţă amoroasă - disputa dintre celelalte două *376. Şi aşa cum Nietzsche presimţise că drama wagneriană se va inspira pentru modelele sale din tragedia greacă, noi putem constata că literatura dramatică se inspiră întotdeauna din veşnica înfruntare între speranţa umană şi timpul muritor, şi că evocă mai mult sau mai puţin liniile primitivei liturghii şi ale imemorialei mitologii. Curiace zdrobit în destinul şi dragostea lui de crâncenul Horace, Rodrigue provocat de Gormas şi nedemn de dragostea Chimenei decât după îndelungi ispăşiri, Romeo şi Julieta despărţiţi de ura dintre Capuleţi şi cei din familia Montaigu, Orfeu înfruntând infernul pentru a o aduce pe Euridice, Acesta pradă ridicolilor mici marchizi, Faust faţă-n faţă cu Mefisto, Don Quijote, Fabrice, Julien Sorel înfruntând mori de vânt, tâlhari şi temniţe pentru o oarecare Dulcinee, cu toţii joacă în straiele literare ale ţării şi epocii lor drama liturgică a Fiului persecutat, jertfit, ucis, si pe care-l salvează poate dragostea mamei-iubită. în felul acesta imaginea dramei învăluie şi maschează prin peripeţiile ei figurate şi prin speranţele ei drama reală a morţii şi a timpului. Iar liturghia dramatică pare într-adevăr a fi motivarea atât a muzicii dansate primitive, cât şi a tragediei antice. Am putea aplica tuturor celor trei, dacă am voi să explicăm acest exorcism al timpului însuşi prin procedee temporale, vechea teorie cathartică a lui Aristotel.

340

Drama temporală reprezentată - devenită imagini muzicale, teatrale sau romaneşti - e dezamorsată de puterile-i malefice, întrucât prin conştiinţă şi reprezentare omul trăieşte cu-adevărat dominarea timpului.

Dar cine nu vede oare că această a doua structură dramatică va da naştere unei aplicări exhaustive la toate fenomenele umane, şi poate chiar la toate cosmosurile, a coerenţei în contrast! Vom avea atunci de-a face cu structura istoricistă a imaginarului. Am semnalat deja *377 în ce măsură se situează filozofiile istoriei în prelungirea oricărei reverii cicloide şi ritmice. Istorici ai progresului ca Hegel, istorici ai declinului ca Spengler, procedează cu toţii în acelaşi fel, şi anume prin a repeta faze temporale constituind un ciclu, şi totodată prin a contrasta dialectic fazele ciclului astfel constituit. Pentru Hegel istoria prezintă faze de teze şi antiteze perfect distincte, pentru Spengler -care, în ceea ce priveşte vocabularul său clasificator, se foloseşte inconştient de cel al astrobiologiei - istoria oferă meditaţiei „anotimpuri" *378 ale vieţii şi ale morţii, primăveri şi ierni bine caracterizate. Pentru toţi,

aceste contraste au puterea de-a se repeta, de-a se cristaliza în veritabile constante istorice. Modul de gândire istoricist e cel al veşnic posibilului prezent al naraţiunii, al hipotipozei trecutului, „înţelegerea" în istorie nu provine oare din faptul că pot întotdeauna să strecor gândirea mea prezentă şi urzeala meditaţiei mele pe sub firul decadelor trecute? Analogia sau omologia îşi schimbă pur şi simplu numele şi se numeşte aci metodă comparativă. Structura istoricistă se recunoaşte în prezentul naraţiunii. Cu toate astea, repetarea ciclică a antitezelor prin artificiul hipotipozei nu ajunge să caracterizeze această structură. Imaginarul vrea mai mult decât un prezent al naraţiunii, înţelegerea pretinde ca elementele contradictorii să fie gândite în acelaşi timp şi sub acelaşi raport într-o sinteză. E factorul asupra căruia a stăruit clar Dumezil *379. Prototipul reprezentativ al demersului istoricist porneşte întotdeauna de la un efort sintetic pentru a menţine în acelaşi timp în conştiinţă nişte termeni antitetici. Această structură sintetică a istoriei ca şi a legendei apare în faimoasa povestire despre întemeierea Romei şi crearea instituţiilor romane o dată cu războiul contra sabinilor: Roma e într-adevăr întemeiată ca sinteză a celor două popoare inamice, ea devine existenţă istorică prin reconcilierea celor doi regi adverşi, Romulus şi Titus Tatius, sinteză care se repetă şi se prelungeşte prin îngemănarea juridică dintre instituţiile făurite de Romulus şi cele oferite de Numai *380.

341

Această sinteză istoricistă se manifestă şi prin cuplul antitetic Tullus Hostilius războinicul şi Ancus Marcius întemeietorul cultului Venerei, restaurator al păcii şi al prosperităţii. Şi în cele din urmă sociologia funcţională şi tripartită, model al oricărei politici indo-europene, nu e decât o rămăşiţă a meditaţiei istoriciste, spontan sintetică, având capacitatea de-a da uitării anumite adevăruri în folosul unui mit al timpului istoric conceput ca „mare reconciliator" *381. Acelaşi procedeu totalizant poate fi întâlnit în istoria legendară a divinităţilor indiene, unde Indra îl echilibrează pe Varuna, sau în Volupsa care ne prezintă geneza istoriei sub forma reconcilierii finale dintre Vanes si Ases *382.

Dar această sinteză istoricistă se poate efectua în mai multe feluri. Cu alte cuvinte, se constată nişte „stiluri" ale istoriei pe care presiunile culturale vin să le grefeze pe seva universală a structurilor sintetice. Dumezil *383 a arătat în mod convingător ceea ce diferenţia stilul roman al istoriei de stilul hindus: romanii sunt nişte empirici, nişte politicieni, nişte naţionalişti la care sinteza va căpăta întotdeauna un anumit aspect pragmatic, în vreme ce hinduşii sunt nişte meditativi, nişte dogmatici care vor avea tendinţa să împingă istoria înspre fabulă. Pe de o parte, structura istoricistă e orientată de un progres, de prezent, dacă nu de viitor, pe de altă parte de un trecut în afara timpului într-atât e de trecut. Istoria oscilează între un stil al

veşnicei şi imuabilei întoarceri de tip hindus şi un stil al dinamizării mesianice de tipul epopeii romane. După Dumezil, în cadrul curentului indo-european, aceste două popoare ar reprezenta „îndepărtarea maximă" a stilului reprezentărilor istorice. Am putea evidenţia o atare ezitare în imaginaţia istoricistă modernă: aceleaşi curente contradictorii se întâlnesc în sânul „epopeii" romantice, şi-l contrabalansează pe Chateaubriand cu Quinet, pe Fabre d'Olivet cu Michelet şi pe Maistre cu precursorul Condorcet *384. Oricum, înapoia structurii totalizante a imaginaţiei istoriciste se profilează o altă structură, progresistă şi mesianică, pe care urmează s-o definim acum. Simbolul roţii e greu să fie despărţit, în imaginaţie, de lemn şi de cele două consecinţe progresiste ale ei: pomul şi focul.

În vreme ce a treia structură sintetică a imaginaţiei era semnalată prin folosirea prezentului naraţiunii, putem spune că cea de-a patra structură se manifestă prin hipotipoza viitor: viitorul e prezentificat, viitorul e dominat de imaginaţie. Şi nimeni n-a definit mai bine acest stil al istoriei, hipotipoza şi totodată accelerare a unui timp dominat, decât a făcut-o istoricul Michelet când a declarat, în legătură cu Revoluţia franceză: „în ziua aceea totul era posibil... viitorul a devenit prezent... adică o spulberare a timpului, o străfulgerare de veşnicie" *385.

342

O făgăduială se iscă în reveria istoricistă, iar dacă istoria pentru romani era pildă şi pregătire a viitorului, acelaşi lucru se poate spune despre celţi, pentru care istoria legendară e o înşiruire de epoci, de populari succesive. Istoria nu e încă pe deplin mesianică, ea e deja epică386. Această intuire progresivă a eşalonării epocilor pare-se că a constituit şi baza filosofici Maya-Quiche. în cultura May a apare limpede personajul Eroului cultural, al Fiului care, în decursul unor peripeţii şi avataruri ciclice, izbuteşte în cele din urmă să iasă biruitor în pofida capcanelor şi să instaureze soarele „Celei de-a patra epoci", la capătul culminant al civilizaţiei Maya *387. Se înţelege că mesianismul iudeu şi continuarea sa creştină vin să ilustreze într-o şi mai categorică măsură acest stil al istoriei; se poate chiar spune *388 că pentru mentalitatea iudeo-creştină stilul mesianic eclipsează aproape în întregime stilul exhaustiv al formelor indo-europene ale istoriei: tripartiţia funcţională, rămăşiţă sociologică a efortului sintetic, se estompează în folosul egalităţii în faţa intenţiilor Providenţei: „Ciobănaşul David îl ucide în luptă pe campionul filistin şi în curând va fi unsul Domnului..." *389. Poate că o anumită înrudire între mesianismul iudeu şi stilul epic indo-european al romanilor şi celţilor explică repeziciunea cu care s-a răspândit creştinismul în Imperiul roman şi în rândul populaţiilor celtice, în sfârşit, continuitatea dintre legendele progresiste iudeo-romane, pe de o parte, şi mitologiile moderne ale revoluţiei a fost, s-ar putea spune, asigurată cu o rară constanţă de meditaţia alchimiştilor. Alchimia e pentru structura progresistă ceea ce e astrobiologia pentru

structura armonizării contrariilor. Aşa cum scrie Eliade cu luciditate: „în dorinţa lor de-a se substitui timpului, alchimiştii au anticipat esenţa ideologiei lumii moderne" *390, întrucât acel opus alchymicum pare a fi înainte de orice un proces de accelerare a timpului şi de dominare completă a acestei accelerări. „Alchimia a lăsat moştenire mult mai mult lumii moderne decât o chimie rudimentară: i-a transmis credinţa sa în transmutarea Naturii şi ambiţia sa de-a domina Timpul" *391. Fără a ne opri mai îndelung asupra alchimiei, ale cărei resorturi imaginare esenţiale le-am examinat pe parcurs, constatăm pentru a conchide că există o strânsă înrudire progresistă între exaltarea epică, ambiţia mesianică şi visul demiurgic al alchimiştilor.

În rezumat, putem afirma că această a doua fază a Regimului Nocturn al imaginarului, care grupează imaginile în jurul arhetipurilor „dinarului" şi „bastonului", ne dezvăluie, în ciuda complexităţii inerente demersului sintetic însuşi, patru structuri îndeajuns de delimitate: prima, structura armonizării, al cărei dominantă psihofiziologică e gestul erotic, organizează imaginile fie în univers muzical; fie în Univers pur şi simplu, sprijinindu-se pe marea ritmicitate a astrobiologiei, rădăcină a tuturor sistemelor cosmologice. Cea de-a doua, structura dialectică, tinde să păstreze cu orice preţ contrariile în cadrul armoniei cosmice. De aceea, mulţumită ei, sistemul capătă forma unei drame, al cărei model îl constituie patimile şi patimile amoroase ale Fiului mitic. Cea de-a treia e structura istoricistă, adică o structură care nu mai tinde - ca muzica sau cosmologia - să dea uitării timpul, ci care, dimpotrivă, foloseşte conştient hipotipoza neantizând fatalitatea cronologiei. Această structură istoricistă se află în miezul noţiunii de sinteză, întrucât sinteza nu poate fi gândită decât în raport cu o devenire, în sfârşit, istoria având darul să îmbrace mai multe stiluri, stilul revoluţionar, care pune un punct final ideal istoriei, inaugurează structura progresistă şi instalează în conştiinţă „complexul lui Ieseu". Istoria epică a celţilor şi a romanilor, progresismul eroic al populaţiei Maya, ca şi mesianismul iudaic nu sunt decât variante ale aceluiaşi stil, a căror taină intimă ne e dezvăluită de alchimie: voinţa de-a accelera istoria şi timpul spre a le duce la desăvârşire şi a le domina.

IV. MITURI ŞI SEMANTISM

Înainte de a încheia această a doua carte consacrată Regimului Nocturn al imaginarului, e necesar să revenim asupra unui aspect al metodologiei: şi anume cel al raporturilor dintre semantismul arhetipal şi simbolic, pe de o parte, şi povestirea mitică, pe de alta. într-adevăr,

am constatat că Regimul i predispunea simbolismul să se organizeze într-o istorică. Cu alte cuvinte, în Regimul Nocturn şi mai ales în structurile sale sintetice imaginile arhetipale sau simbolice nu se mulţumesc cu ele însele în dinamismul lor intrinsec, ci, printr-un dinamism extrinsec se leagă unele de altele sub forma unei povestiri. Acestei povestiri - obsedată de stilurile istoriei şi de structurile" dramatice - îi dăm numele de „mit". Ţinem să repetăm *392: folosim termenul de „mit" în sensul lui cel mai general, introducând în sfera acestei noţiuni tot ceea ce e jalonat pe de o parte de statismul simbolurilor, pe de altă parte de verificările arheologice *393. Astfel încât termenul de „mit" implică, în ceea ce ne priveşte, şi mitul propriu-zis, adică povestirea care legitimează cutare sau cutare credinţă religioasă sau magică, legenda şi somaţiile ei explicative, basmul popular sau povestirea romanescă *394. Pe de altă parte, nu e cazul să ne preocupăm acum de locul mitului în raport cu ritualul *395. Am vrea doar să precizăm legătura care există între povestirea mitică şi elementele semantice pe care le vehiculează, raportul între arhetipologie şi mitologie.

343

După toate cele expuse până acum, a reieşit că forma unui rit sau a unei povestiri mitice, adică a unei alinieri diacronice de evenimente simbolice în timp, nu e deloc independentă de conţinutul semantic al simbolurilor. Vom fi deci nevoiţi mai întâi să completăm atât de fina metodă stabilită de Levi-Strauss referitoare la ancheta mitologică, fapt ce ne va determina să precizăm noţiunea de structură; numai după această precizare metodologică vom putea demonstra, cu ajutorul a două exemple concrete, temeinicia unei mitologii inspirate de semantismul arhetipal.

Şi în primul rând, ţinem să repetăm, respingem tentativa frecventă a lui Levi-Strauss *396 de-a asimila mitul cu un limbaj şi componenţii lui simbolici cu nişte foneme. Tentativă legitimă evident pentru un etnolog care şi-a dedicat o bună parte a vieţii studierii relaţiilor de rudenie, concretizate în admirabila-i carte asupra Structurilor elementare de rudenie. Tentativă primejdioasă însă când abordezi un univers ca acela al mitului, univers alcătuit nu numai din relaţii diacronice sau sincronice, ci şi din semnificaţii comprehensive, univers încărcat de-un semantism imediat şi pe care numai mediatizarea discursului îl deformează. La un mit nu numai firul povestirii are importanţă, ci şi sensul simbolic al termenilor, întrucât dacă mitul, fiind discurs, reintegrează o anumită „linearitate a semnificantului" *397, acest semnificam subzistă în calitate de simbol, nu în calitate de semn lingvistic „arbitrar" *398. De aceea, cu câteva pagini mai încolo, Levi-Strauss formulează excelent ideea că „am putea defini mitul drept acel mod al discursului în care valoarea formulei traduttore, traditore, tinde practic către zero" *399. Vom adăuga: pentru că un arhetip nu se traduce, aşa încât nu poate fi trădat de

nici un limbaj. Iar dacă mitul e limbaj prin întreaga latură diacronică a povestirii, el ajunge totuşi „să decoleze de pe fundamentul lingvistic pe care la început n-a făcut decât să alunece". Şi atunci ce nevoie avem oare să facem apel la „foneme" şi la „morfeme", adică la un întreg aparat lingvistic, pentru a da la iveală „mitemele" care se situează la un „nivel mai ridicat" *400? Acest nivel mai ridicat nu este exact „cel al frazei", aşa cum afirmă Levi-Strauss. E pentru noi nivelul simbolic - sau mai exact arhetipal - bazat pe izomorfismul simbolurilor în cadrul constelaţiilor structurale. „Unităţile mari" pe care le constituie „mitemele" nu se pot reduce, după cum e nevoit să admită Levi-Strauss, la nişte pure „relaţii" sintactice *401. Şi când etnologul scrie în sfârşit: „Afirmăm, într-adevăr, că adevăratele unităţi constitutive ale mitului nu sunt relaţiile izolate, ci nişte pachete de relaţii...", considerăm că e foarte aproape de concepţia noastră privitoare la izomorfismul semantic, cu menţiunea că e vorba, după opinia noastră, de nişte „pachete", nu de relaţii, ci de semnificaţii *402.

344

Constatare făcută şi de Soustelle *403 în mod judicios când, referitor la expresia mitului în limbajul nahuatl, declară că acest discurs mitic, a cărui limbă e formată din asociaţii de cuvinte, e constituit „din blocuri sau, dacă vrem, din roiuri de imagini încărcate cu o semnificaţie mai curând afectivă decât intelectuală". S-ar cuveni chiar mai bine în acest caz să vorbim de izotopism decât de izomorfism. Mitul nu se reduce nici la un limbaj, nici chiar, aşa cum încearcă Levi-Strauss s-o facă printr-o metaforă, la o armonie, fie ea şi muzicală *404. Deoarece mitul nu e niciodată o notaţie care se traduce sau se descifrează, el e prezenţă semantică şi, alcătuit din simboluri, conţine în mod comprehensiv propriul lui sens. Soustelle, pentru a exprima această densitate semantică a mitului care năpădeşte din toate părţile linearitatea semnificantului, foloseşte metafora ecoului sau a palatului de oglinzi în care fiecare cuvânt trimite în toate direcţiile la semnificaţii cumulative. Desigur, nu se gândeşte nimeni să nege rezultatele însemnate la care ajunge Levi-Strauss *405 comparând ecuaţiile formale induse din sincronismul mitic şi care-i permit să integreze fapte sociologice atât de disparate precum raporturile de subordonare a galinaceelor la alte animale, „schimbul generalizat în sistemele de rudenie", sau dualitatea de natură care aparţine diverselor divinităţi.

Dar dacă mitul, în ultimă analiză, se reduce sau se poate reduce la o pură sintaxă formală, suntem îndreptăţiţi să întoarcem împotriva lui Levi-Strauss *406 critica împotriva celor care „escamotează" mitul în favoarea unei explicaţii naturaliste sau psihologice. Levi-Strauss teoreticianul ni se pare într-adevăr că escamotează miticul în favoarea logicii şi al matematicii calitative când declară că vom descoperi într-o zi „că aceeaşi logică acţionează în gândirea

mitică şi în gândirea ştiinţifică" şi că, în general, „omul a gândit întotdeauna la fel de bine" *407. Ceea ce trebuie dimpotrivă să ne intereseze e că omul, dacă a avut întotdeauna un cap bine constituit, el n-a fost întotdeauna mobilat în acelaşi fel, şi că până la urmă modul în care e mobilată mintea influenţează asupra agerimii minţii. Ţinem să repetăm, mitul nu se traduce nici măcar în logică: orice strădanie de traducere a mitului - precum orice străduinţă de trecere de la semantic la semiologic - e o strădanie de sărăcire. Am scris o întreagă carte nu pentru a revendica un drept de egalitate între imaginar şi raţiune, ci un drept de integrare sau măcar de antecedenţă a imaginarului şi a modurilor sale arhetipale, simbolice şi mitice faţă de sensul propriu şi de sintaxele sate. Am vrut să arătăm că ceea ce e universal în imaginar nu e formă dezafectată, ci conţinut propriu-zis. Şi, în privinţa aceasta, trebuie să revenim asupra noţiunii de structură pe care-am folosit-o si care nu trebuie confundată cu o simplă formă, aşa cum Levi-Strauss *408 pare că are tendinţa s-o facă.

345

Nu forma explică conţinutul şi infrastructura, ci dimpotrivă, dinamismul calitativ al structurii face ca forma să poată fi înţeleasă. Structurile pe care le-am stabilit sunt pur pragmatice, şi nu răspund defel unei necesităţi logice, întrucât structura antropologică n-are cu structura fonologică decât o similitudine de nume *409, ar fi preferabil să rezervăm termenul de formă fonologiei si cel de structură oricărui sistem care e şi instauraţi v. O structură e o formă, desigur, dar care, în afara lucrurilor care se pot măsura sau chiar pur şi simplu rezolva într-o ecuaţie formală, implică si semnificaţii pur calitative, căci, pentru a-l parafraza pe Levi-Strauss, există, în acest domeniu al simbolurilor (nu spunem pur si simplu „al sociologiei"), multe lucruri pe care le putem formula matematic, „dar nu e deloc sigur că sunt cele mai importante" *410. Nu preluăm întocmai afirmaţia lui Gurvitch, cu care Levi-Strauss cade de acord, că nu exista o legătură necesară între conceptul de structură socială si cel de măsurare matematică, dar afirmăm că nu există o echivalenţă între conceptul de structură a imaginarului, deci de mit, şi procesele formale ale logicii şi matematicii, şi în special cu „cantitatea extensivă" metrică sau non metrică *411. Desigur, după cum vom vedea în cartea următoare *412, imaginarul evoluează într-adevăr în cadrul formal al geometriei, dar această geometrie, ca şi sintaxa sau retorica, nu-i slujeşte decât de cadru şi nu de structură operatorie, nu de model dinamic si eficient. Cum un mit nu se traduce, ce legătură ar putea oare avea, în fond, cu o maşină de tradus? întrucât nici o „maşină de tradus" nu va fi vreodată o maşină de creat mituri. Ca să existe un simbol, trebuie să existe o dominantă vitală. Ceea ce ni se pare de aceea caracteristic unei structuri e tocmai faptul că nu se poate formaliza total şi nici desprinde de traseul antropologic concret care i-a dat naştere. O structură nu e o formă goală,

ea are întotdeauna, dincolo de semne si sintaxe, o încărcătură semantică inalienabilă. E mai aproape prin aceasta de simptom sau de sindrom, care poartă în el boala, decât de funcţie. Şi dacă funcţia are oarecare utilitate în sistemele pur formale ale lingvisticii si economiei, şi în genera] în toate sistemele de schimburi, această utilitate se estompează când vrei să aplici matematica - fie ea şi „nouă", fie ea si metaforic denumită „calitativă", fie chiar dacă, pentru a se legitima folosirea ei, se face în mod destul de ciudat apel la aritmologie *413 - la un conţinut trăit anume, la un conţinut de întrebuinţare, ale cărui relaţii formale nu constituie decât epiderma cea mai superficială *414. Sunt probleme ale biologiei şi ale ştiinţelor umane pe care nu le putem smulge dintr-o dată „obscurantismului" fără a le ucide definitiv semnificaţia, în civilizaţia noastră tehnologică şi analitică valoarea de schimb maschează şi mistifică prea adeseori valoarea de întrebuinţare.

347

O dată mai mult să ne mulţumim de-a clasa si de-a înţelege principiile unei clasificări şi, la rigoare, de-a schimba terapeutic variabilele structurale ale unui regim semantic decât de-a voi sa operăm asupra formularelor abstracte de clase. Mitologia, ca şi o bună parte a zoologiei, ţine de sistematica terapeutică, nu de genetică sau de speculaţiile evoluţioniste.

Dar poate că trebuie lăsate aceste dispute terminologice şi constatat că, în realitate, în aplicaţiile pe care le dă metodei sale mitologice, Levi-Strauss depăşeşte cu mult îngustimea formalistă pe care-o apără în focul polemicii, într-adevăr, în alinierea „sincronică" a temelor mitice, şi pe care etnologul n-ar voi-o decât formală, decât ordonând „pachete" de relaţii, se strecoară în mod cu totul fericit indicii pur calitative, topice şi non relaţionale: în ultimele două coloane ale analizei „sincronice" ale mitului lui Oedip *415 figurează simboluri şi prezenţe non relaţionale care infirmă formalismul „structural", în cea de-a treia coloană, dacă mai dăinuie o relaţie victimă-ucigaş, un lucru e totuşi cert: calitatea de monstru a balaurului sau a Sfinxului are aceeaşi însemnătate, dacă nu una mai mare, ca şi relaţia. Cât despre cea de-a patra coloană, ea nu stăruie decât asupra elementului pur semantic al mutilării sau al infirmităţii: „şchiop", „stângaci". Tot astfel, dacă miturile seminţiei Zuni de origine şi de emergenţă *416 degajă anumite operaţiuni logice, nimic nu ne îngăduie să conchidem că ar sta „la baza gândirii mitice" *417. Din fericire, aşa cum am mai remarcat *418, analiza perseverentă practicată de Levi-Strauss pune în evidenţă izomorfismul semantic al discurilor, al trickster-ului, al hermafroditului, al cuplului, al triadei si al mesiei. Astfel încât vom păstra în mitologie cei doi factori de analiză: cel diacronic al desfăşurării discursive a povestirii - şi-am mai arătat în altă parte *419 ce importanţă are acesta în ceea ce priveşte sensul însuşi al mitului - precum şi analiza sincronică cu două dimensiuni: cea dinlăuntrul mitului cu ajutorul

repetării secvenţelor si grupurilor de raporturi puse în evidenţă, şi cea comparativă cu alte mituri asemănătoare, îi vom adăuga totuşi analiza izotopismelor simbolice şi arhetipale, singura care ne poate da cheia semantică a mitului. Mai mult, singura care poate explica însăşi organizarea şi sensul „mitemului" în general, întrucât repetarea, dublarea, triplarea sau cvadruplarea secvenţelor nu se reduce la „răspunsul uşor" pe care vrea să i-l găsească Levi-Strauss: „Repetiţia are o funcţie proprie, aceea de a face manifestă structura mitului" *420, întrucât această formă redundantă nu poate fi înţeleasă decât cu ajutorul unei structuri sau al unui grup de structuri, şi doar structurile Regimului Nocturn cu dublarea simbolurilor şi repetarea secvenţelor cu obiective acronice ne oferă înţelegerea redundanţei mitice

348

Aceasta din urmă e de aceeaşi esenţă cu repetarea ritmică din muzică, numai că de data aceasta nu ni se pare că e vorba de-a „se desprinde" de discurs introducând în acesta ritmica unui refren. Mitul are aceeaşi structură ca si muzica, înţelegerea calitativă a sensului mitului, cum se desprinde ea din studiul lui Eliade sau Griaule *421, explică, în ultimă analiză, forma „stratificată" *422 a mitului.

Mitul dobândeşte această structură sincronică deoarece e veşnică reîncepere a unei cosmogonii, si prin aceasta un remediu contra timpului şi a morţii, deoarece conţine în sine „un principiu de apărare si de conservare pe care-l comunică ritului", întrucât această structură sincronică nu e altceva, de fapt, decât ceea ce am numit Regimul Nocturn al imaginii. Drept mărturie stau marile mituri de origine Maya-Quiche sau ale vechiului Mexic: mitul e o repetare ritmică, cu uşoare variante, a unei creaţii. Rolul mitului pare a fi mai curând cel de a repeta, cum face muzica, decât de & povesti, cum face istoria, în mit, sincronismul e legat nu numai de simpla dedublare, cum se întâmplă în cazul simbolurilor de guliiverizare, dar şi de repetarea temporală şi de structurile sintetice, în cadrul sărac şi diacronic al discursului, mitul adaugă însăşi dimensiunea „Marelui Timp" prin forţa lui sincronică de repetare *423. Am vrea să arătăm că aceste repetări ale unor secvenţe mitice au un conţinut semantic, cu alte cuvinte că, în cadrul sincronismului, calitatea simbolurilor are tot atâta importanţă cât si relaţia repetată între protagoniştii dramei. Aceasta pentru că sincronismul mitului nu e doar un simplu refren: e muzică, dar căreia i se adaugă un sens verbal, e în fond o incantaţie, o luare în stăpânire a vulgarului sens verbal prin ritmul muzical, iar prin aceasta capacitatea magică de „a schimba" lumea *424. Am dori să evidenţiem tocmai nuanţele acestui semantism, folosindu-ne de excelenta lucrare pe care S. Comhaire-Sylvain a consacrat-o miturilor pe cale de dezafectare simbolică: acestea sunt basmele. Am mai făcut apel *425 la această preţioasă lucrare folclorică, meritorie prin faptul că ne prezintă, pe parcursul a vreo 250 de lecţiuni,

variantele unor teme mitice culese pe trei continente.

Să începem cu sinopsa folclorică alcătuind primul volum al tezei lui S. Comhaire-Sylvain. Vom lăsa deoparte, bineînţeles, interpretarea difuzionistă a autorului. Dacă putem explica, precum face această teză în concluzia ei, existenţa mitului haitian prin influenţe africane, franceze sau chiar indiene, e greu de justificat prin contact existenţa paralelă, în Africa şi în Europa sau la indieni, a aceluiaşi mit. Şi mai greu ar fi să explicăm, prin difuzionism, prezenţa în Noua-Caledonie, unde se află două versiuni, din care una foarte explicită, a acestui mit *426, în pofida acestei rezerve, vom lua compilaţia lui S. Comhaire-Sylvain drept bază a anchetei mitologice.

349

E vorba de un ansamblu de basme şi de mituri, în special basmul haitian Mama apelor, al cărui diacronism se rezumă astfel *427: doi tineri, fete sau băieţi, dintre care unul, fie din pricină că săvârşeşte o greşeală neînsemnată, fie din pricină că are un defect oarecare, e nevoit să fugă sau e izgonit din comunitatea primitivă. Rezultă din aceasta o călătorie adeseori precedată de-o încercare magică. Călătorul întâlneşte o babă care-l supune cu succes mai multor încercări: smerenie, supunere, munci respingătoare etc. O recompensă e în cele din urmă oferită sub formă de bogăţii obţinute prin manipularea unor obiecte magice sau prin simpla rostire a anumitor cuvinte. Basmul continuă prin repetarea sincronică dar inversată a aceloraşi evenimente de către al doilea protagonist iniţial, care iese tare prost din încercările la care e supus si care, în locul unei recompense, primeşte o pedeapsă.

în afara acestui ultim sincronism realmente structural al redundanţei inversate a întregii peripeţii, regăsim numeroase repetări înlăuntrul basmului însuşi. Repetări ale încercărilor în primul rând: în basmul haitian, baba îi cere fetei „s-o scarpine pe spate", acesta e acoperit de cioburi ascuţite, apoi scuipă în mâna fetei, apoi porunceşte să bată pisica deoarece mâncase bucatele fantastice, în sfârşit, dictează interdicţii în legătură cu dăruirea unor ouă magice. Acestea sunt ele însele triplate, primul ou se transformă în oglindă magică, al doilea în caleaşca, iar dintr-ai treilea se iveşte un Făt-Frumos. Acelaşi sincronism al încercărilor si al pedepselor se mai dublează o dată când se trece la a doua fază a povestirii consacrate celeilalte fete. în mitul seminţiei L'ela, Cei doi flăcăi şi baba, relatat de J. Nicolas *428, există două serii paralele de încercări foarte asemănătoare: prima constă din alegerea între tigve noi sau uzate; a doua, simplă dublare a precedentei, din alegerea între fructele oferite începute sau neîncepute; a treia, din „golirea latrinei", a patra, din extragerea lateritului; a cincia, din cărarea acestei pulberi... Aceste încercări fuseseră la rândul lor precedate de-o lungă serie de preîncercări, dacă se poate spune aşa, în care obiecte, vegetale şi animale făceau apel într-un

mod stereotip la milostivenia tânărului călător. Dacă mitul L'ela e un veritabil repertoriu al sincronismului şi al redundanţelor sale, aceeaşi temă mitică, chiar redusă la expresia ei cea mai simplă, aşa cum ne e relatată de Griaule *429, prezintă, în afară de-o dedublare a mitului în două secvenţe consacrate celor doi tineri protagonişti, o dublare a celor cerute de babă: „cereri" de foc şi de hrană, şi totodată o dublare a recompensei: deschiderea uşii pentru vânătorul iscusit, închiderea ei pentru păstorul de capre neiscusit, apoi dăruirea tobei andoumboulou-şilor vânătorului iscusit.

350

Aşadar înapoia unui diacronism moralizator există în toate aceste basme mitice un sincronism al încercărilor şi al recompenselor, precum şi redundanţa iniţială a celor „doi tineri". Dar mitologul se poate oare socoti mulţumit cu un atât de sărăcăcios rezultat formal? Cu atât mai mult cu cât în toată această serie mitică orice aluzie la structuri de rudenie trebuie înlăturată: cei doi tineri ba sunt fraţi, ba nu sunt, ba sunt fete, ba sunt băieţi. Acel „pleacă de-aici" iniţial e rostit când de-o mamă vitregă mânioasă, când, ca în versiunea neo-caledoniană, de ceilalţi fraţi *430, când nu e decât o pedeapsă de opinie pentru „cel ce-a fost jignit" *431. Suntem totodată datori să căutăm adevăratele structuri ale acestui ansamblu mitic nu în domeniul sintaxelor - care aici sunt foarte sărace - ci în cel al conţinutului simbolic, care, în toate cazurile relatate, e foarte bogat şi prezintă constante remarcabile si o remarcabilă coerenţă izotopă. Izotopismul e subliniat aci, o dată mai mult, printr-o redundanţă semantică.

Vom lăsa deoparte tema simetriei dioscurice care e totuşi considerată constant drept marea axă a diacronismului acestui mit: întrucât atribuţiile reciproce ale celor doi tineri sunt contradictorii, şi biruinţa e atribuită când „plugarului" Cain, când „ciobanului" Abel *432. Mai semnificativă însă e statornicia personajului întruchipat de babă, Mama apelor, legată de întregul simbolism al apei, favorabilă deşi temută. Contextul haitian subliniază pregnant această ambivalenţă a zânei fântânilor, când simwi canibală şi teriomorfă, când blajină negresă bătrână, cocârjată şi zbârcită de ani *433. Sub acest aspect batjocoritor şi respingător aşadar: „Sfânta Fecioară deghizată în babă" *434, „babă pe jumătate mâncată de căpcăunul Dimo", sau în rarele lecţiuni masculinizate înrudite cu legendele occidentale ale Sfântului Julien ospitalierul sau ale lui Reprobatus-Sfântul Christophe *435, sub acest aspect al unui „bătrân acoperit de răni" se prezintă „Mântuitorul Nostru" *436, în cele două lecţiuni neocaledoniene *437, eroul principal e cel năpăstuit: infirm sau plin de răni şi de buboaie, având un aspect respingător sau neîngrijit, cam aşa cum ni se înfăţişează Cenuşăreasa sau Sperietoarea din basmul nostru european Frumoasa si Fiara. Vedem aci atât de frecventa confuzie, în domeniul fantasticului, dintre agent şi pacient: ba Iov trebuie să îndure încercarea

propriei sale boli, ba Sfântul Julien trebuie să-l care şi să-l reînvioreze pe Mântuitorul deghizat în lepros. Dar beneficiul moral e acelaşi: aparenţa respingătoare a cojii ascunde miezul preţios, aşa cum în vechiul mit mexican *438 piticul lepros şi acoperit de plăgi Nanauatzin se transformă în soarele biruitor Quetzalcoatl după ce se va fi mortificat cu spini şi se va fi lăsat mistuit mai apoi, fără şovăire, de flăcările rugului.

351

O schemă de inversare a valorilor prin răsturnarea simbolurilor va prezida aşadar la întreaga mitologie a Mamei apelor, în lecţiunile haitiene, niverneze sau ale populaţiei Bambara nu lipseşte nici arhetipul coborârii acvatice si al înghiţirii: fie că-l vedem pe copilul care contemplă în fundul fântânii hora zânelor cum se aruncă în apă şi se ridică până la „buza apei" *439, fie că geniul Sendo (Bambara), stăpânul apelor, o atrage pe fetiţă în regatul sau, fie că, precum în lecţiunea neo-caledoniană, mezinul lui Menego se trezeşte îngropat sub un munte care se prăvale pe de-a-ntregul peste el *440. Transformarea acestei scufundări într-o simplă călătorie prin pădure ni se pare - în ciuda notoriului caracter simbolic al călătoriei îndepărtate *441 - o atenuare a semantismului mitului.

Vom regăsi întregul izomorfism al simbolurilor, aşa cum le-am descris în acea parte a lucrării noastre intitulate „Coborârea şi Cupa *442. Şi în primul rând procesul de inversare se va accentua prin calitatea „încercărilor" dictate de respingătoarea Mamă a apelor. Nu vom reţine de data aceasta caracterul formal şi moral al acestor încercări: smerenie, supunere, milă etc., ci pur şi simplu semantismul material: e vorba de-a spăla sau de-a freca o spinare „plină de protuberante dezgustătoare", de-a te lăsa lins sau scuipat de babă, ca în mitul L'ela, de-a „curăţa latrina". Această acceptare a unei situaţii negative va antrena răsturnarea situaţiei: recompensa. Or, această recompensă se manifestă materialmente prin trăsături tipice Regimului Nocturn, iar S. Comhaire-Sylvain *443 şi-a bazat întreaga clasificare a acestor basme pe trei „Forme"' - pe care le vom considera izotope - ale ratificării: în Forma l, căreia îi aparţine versiunea haitiană, recompensa constă din „sfărâmarea unor obiecte"; în Forma 2, din „obiecte care-ţi cad din gură"; în Forma 3, care ni se pare a fi o atenuare semantică, recompensa constă dintr-o favoare sau o putere magică oarecare. Dar şi în acest caz, nu atât aceste „forme" ne interesează, cât izotopismul revelator al unui conţinut unic. Astfel, de pildă, nu atât faptul de-a „sfărâma" are importanţă pentru recompensele Formei l, cât mai ales faptul, deja semnalat *444, că toate obiectele magice sunt obiecte mici şi în general recipiente: ouă, nuci, tigvă, coş, dovleac. Mai mult, trăsăturile semantice izomorfe ale simbolismului recipientului liliputan se regăsesc în aproape toată seria mitică a Formei l, şi în primul rând încastrarea recipientelor. În versiunea neo-caledoniană, „Mezinul lui Taou" *445

e dat în grija bunicii nucilor de cocos magice din care vor ieşi două femei frumoase; aceste nuci de cocos magice sunt la rândul lor conţinute de-o pirogă, iar minunea se săvârşeşte în clipa când ambarcaţiunea se află „în mijlocul apei"; în lecţiunea Hausa *446 a mitului, bătrâna porunceşte: „Caută prin această mare oală din trupul meu şi ia de-acolo trei ouă".

352

Şi îndată după aceea adaugă, oferind explicit cheia mitului: „Le vei sparge de îndată ce ecoul nu va mai răspunde: sparge-le!" întrucât această injoncţiune de-a inversa porunca dată fie de ecou, fie, ca în lecţiunea haitiană, de găinile înseşi pare a fi constitutivă semantismului profund al mitului. Mai mult, studierea sincronismului ne arată că această injoncţiune de-a sparge oul e simetrică incidentului care a dat naştere aventurii mitice: adeseori tânărul protagonist a fost pedepsit fie pentru că a spart un recipient (Bambara, Jamaica si Bahamas) *447 fie pentru că pur şi simplu a pierdut un recipient (Haiti) spălându-l în râu. Dubla negaţie aşadar e legată aici o dată mai mult de dublul situaţiei sincronice.

Această temă a recipientului se va intercondiţiona aşa cum am mai văzut, cu fanteziile conţinutului, mai ales cu fanteziile alimentare *448. Numeroase lecţiuni amerindiene (Zuni, Mexic) şi europene (Catalonia) *449 comportă un insolit motiv iniţial: eroul e pedepsit deoarece a pierdut un recipient-aliment pe care tocmai îl spăla în râu. în versiunea Republicii Dominicane, ca şi în cea a Cataloniei sau a Republicii Chile, copilul avea misiunea de-a spăla nişte „maţe", maţe pe care le va regăsi pe cale magică. în Mexic şi la populaţia zuni basmul e foarte explicit Şi ne oferă o supralicitare a simbolismului recipientului-conţinut alimentar legat de tema reciprocităţii dintre obiectul pierdut şi obiectul căuta. Şi totodată de tema răsturnării intenţiei cu ţeluri morale: „O fetiţă spală stocul unei vaci ucise. Un peste înhaţă acest stomac. Fetiţa ţipă, un bărbat «întreabă pentru care motiv, explicaţie pe care i-o dă de îndată; intră în această casă, spune bărbatul, vei vedea un bebeluş, omoară-l şi ia-i stomacal-dând cu ochii de bebeluş, fetiţa n-are curajul să-l omoare..." Această fantezie alimentară legată de simbolismul recipientelor poate fi întâlnită sub diferite forme prin intermediul temelor „bucătăriei fantastice": orezul din versiunea haitiană care se multiplică magic în cratiţă, bătrâna care cere să mănânce carne, ca în versiunea dogonilor *450. Această temă alimentară nu i-a scăpat deloc lui Leenhardt *451, care consacră o notă episodului de la sfârşitul mitului în care-l vedem pe „Mezinul lui Taou" închis în prăpastie cu nevestele sale şi ajutat de-un crevete, adunând merinde, apoi ucigându-şi hainul frate mai mare şi „oferindu-l crevetelui spre a îmbunătăţi gustul legumelor"- Această temă alimentară ni se pare izotopă tuturor aluziilor bucale Pe care le comporta ansamblul mitic al Mamei apelor. La populaţiile Tenie şi Hausa *452, baba e „acoperită de guri", în timp ce, la populaţia L'ela, prima încercare cerută

de babă eroului e de „a-i primi incisivul în mâinile sale. Această oralitate se dezvoltă din belşug în Forma 2 a mitului reperată de S. Comhaire-Sylvain: atât recompense cât şi pedepse ţâşnesc pe gură, ca în basmul Zânele al lui Perrault, dar în vreme ce obiectele pedepsei sunt fie reptile, broaşte râioase sau şerpi, fie excremente *454, recompensa se manifestă prin „vomarea" *455 unor bogăţii: şeptel, aur, pietre preţioase, monede, veşminte şi haine de preţ, Cenuşăreasa noastră (care după clasificarea mitologului ar aparţine Formei 3) păstrând din aceasta metamorfoza veşmintelor zdrenţăroase în veşminte princiare.

353

Toate aceste bogăţii ies din gură. în anumite lecţiuni, ca în cea a populaţiei L'ela sau a populaţiei Canaque, aceste bogăţii sunt simbolizate prin două femei frumoase care-l iau de bărbat pe erou, în timp ce pedeapsa se exprimă prin nişte femei infirme, cu un singur ochi, o singură nară, o singură ureche, un singur braţ... *456.

Astfel, îndărătul schemei diacronice şi a relaţiilor sincronice, ansamblul mitic al Mamei apelor este epifania întregului izomorfism al arhetipurilor, schemelor şi simbolurilor inversării şi intimităţii *457: tema mamei şi a apei, schema scufundării şi a răsturnării valorilor, simbolurile încastrării şi guiliverizării recipientelor, legătura dintre recipient şi conţinuturi alimentare, fac ca acest ansamblu mitic să se înfăţişeze drept o ilustrare a structurilor mistice *458 ale imaginarului. O deosebită statornicie a izomorfismului scoate mai ales în evidenţă caracterul material al acestor structuri şi însemnătatea semantismului alături de formele sintactice ale mitului.

În jurul celui de-al doilea grup de basme colecţionate de Comhaire-Sylvain, şi pe care le vom denumi cu numele generic al basmului haitian care a dat titlul primei serii: Domangage, vom vedea acţionând nu atât izotopismul structurilor mistice, cât cel al structurilor sintetice *459 şi al semantismelor legate de drama căderii şi a mântuirii printr-un mediator. Clasificarea dată de mitolog acestor grupuri de basme e semnificativă deopotrivă pentru întreaga tendinţă profundă a semantismului Regimului Nocturn, si anume eufemismul. Diacronismul acestei întregi serii se poate rezuma astfel: eroul principal, în general de tipul „logodnic dificil" *460, se leagă, de regulă prin căsătorie, cu monstrul deghizat şi pleacă în călătorie cu acesta, dar e, mai mult sau mai puţin fără ştirea lui, supravegheat şi ocrotit de un salvator ajutat de-un animal magic şi, în pofida atacurilor şi urmăririlor întreprinse de monstru, eroul principal e readus mai mult sau mai puţin zdravăn în ţara lui de baştină, iar monstrul e luat la goană şi biruit *461. Sincronismul mitului scoate în relief tema salvatorului, care e repetată în versiunea tahitiană şi în cea a seminţiei Malinke, ca şi în cea a cazacilor din Zaporovia *462.

354

Mai întâi fratele cel tânăr, cu ajutorul unui cal magic, o sustrage monstrului pe sora lui, dejucând pânda cocoşului malefic, apoi, ajunşi în ţara „burlacilor", un vechi „pretendent", luntraş în majoritatea cazurilor, după episodul cu dejucarea pândei cocoşului malefic, trece sora pe celălalt mal al apei, ucide monstrul şi-o ia de soţie pe fata astfel eliberată. Dacă facem o comparaţie între basmul Domangage şi-o altă versiune haitiană Oaia, vedem că rolul de salvator e atribuit „Oii", biruitoare până la urmă asupra „Năpârcii". Accentul cade aşadar, prin sincronism, pe caracterul soteriologic.

Dar întregul semantism al simbolurilor acestui ansamblu mitic se va raporta dramei, dacă nu patimilor unui salvator, măcar romanului unui salvator aliat cu un anumit Bine, împotriva unui anumit Rău monstruos şi teriomorf. Semantismul e aşadar mai întâi antitetic. Am semnalat deja întreg simbolismul tot teriomorf desfăşurat pentru a zugrăvi adversarul: căpcăunul, vârcolacul, vrăjitoarea, femeia cu coadă de peşte, în versiunile care se apropie de basmele haitiene Năpârca, Viteazul, Oaia sau Razcouiss Macaq, adversarul e şarpele, simpla năpârcă sau boa, cobra, pitonul etc. *463 Recunoaştem aici monstrul devorator sau pur şi simplu înghiţitor. Cu toate acestea, S. Comhaire-Sylvain, în clasificarea sa, a scos puternic în evidenţă tendinţa eufemizantă a simbolismului aşa cum l-am reperat noi în cazul calului Bayart sau al Sfântului Christophe cinocefalul *464. într-adevăr, trei Forme se pot manifesta în ceea ce priveşte „intenţiile" monstrului. Mai întâi soţul supranatural are intenţia să-şi devoreze partenerul; şi se prezintă două cazuri: fie că partenerul aşteaptă atacul direct al monstrului, fie că descoperă planul monstrului şi-o ia la goană *465. Forma 2 indică deja o atenuare a intenţiilor nefaste ale soţului monstruos: nu-şi exprimă nefastele-i proiecte şi-o ia la goană de îndată ce-şi vede firea descoperită, în sfârşit, în cea de-a treia Formă asistăm realmente la o antifrază semantică păstrând în întregime forma sintactică: monstrul avea intenţii binevoitoare, dar o ia la goană de îndată ce anumite interdicţii sunt anulate, în acest proces eufemic tabu-urile şi interdicţiile Formei 3, în general grupate în jurul complexului spectacular cu interdicţia de a privi, interdicţia de a rosti numele, interdicţia de a maltrata etc. *466, sunt eufemisme ale păzitorului auxiliar monstrului; precum cocoşul magic şi clopotul magic care-o păzesc pe soţie în basmul haitian Domangage *467. E foarte semnificativ că în numeroase lecţiuni (9 după nomenclatura lui S. Comhaire-Sylvain) auxiliarul răufăcător e tăietorul de lemne în înfruntare cu copacul magic a cărui creştere îl salvează pe nefericitul soţ *468.

351

355

Protagonistul adversarului monstruos e, la drept vorbind, mai degrabă salvatorul decât soţul.

Am mai semnalat rolul central al fratelui cel mic salvator, al salvatorului gulliverizat în basmele seriei Domangage *469. Trebuie să insistăm acum asupra aliaţilor salvatorului: în numeroase cazuri, de asemenea, un animal e cel care, fie că serveşte drept mijloc de locomoţie salvatorului şi surorii sale (în 11 cazuri e un cal) *470, fie că serveşte drept mesager (în 13 cazuri sunt păsări), în 7 cazuri calul e un sfetnic preţios, în sfârşit, în foarte numeroase lecţiuni africane câinele suferă antifraza semantică şi devine auxiliarul sau chiar întruparea salvatorului în faţa hoardei de tăietori de lemne ai diavolului *471. Nu e lipsit de interes să notăm legăturile dintre tema câinelui eufemizat, şi la origine animal muşcător, şi agresivitatea tăietorilor de lemne. Putem urmări şi eufemizarea schemei dionisiace a sfâşierii: uneori, ca în arhetipul agrar clasic, victima nevinovată e sfâşiată, apoi „lipită la loc" (Trinidad), alteori câinele însuşi e sacrifica *472, alteori câinii mănâncă şi sfâşie fiinţa diabolică *473. Şi aici are loc o transmigrare eufemică a valorilor devoratoare.

Aşadar se află faţă-n faţă monstrul teriomorf flancat de auxiliarii săi şi salvatorul secondat de animale eufemizate. Scenariul mitului va fi atunci legendarul scenariu al călătoriei ambivalenţe, care comportă un dus, în general o coborâre, şi un întors mai mult sau mai puţin triumfal sub formă de fugă. întoarcerea fiind în majoritatea cazurilor indicată de revelarea răului, de revelarea firii soţului, a cărui încălcare a tabu-ului e, aşa cum am văzut, supravieţuirea în forme total eufemizate. Prima fază a călătoriei nu e în majoritatea cazurilor decât o simplă călătorie de nuntă sau chiar, ca în basmul haitian Oaia, o plimbare obişnuită *474. Foarte adesea (în 37 de cazuri) căsătoria şi plecarea care rezultă din aceasta sunt motivate de-o greşeală minoră a soţului uman, de tipul „logodnic dificil", care nu va accepta drept soţ decât o fiinţă capabilă să-i aducă oarecare avere, în basmele şi miturile seriei Oaia şi Năpârca secvenţa înghiţirii funeste pare a înlocui călătoria *475. Revelarea monstrului ocupă un loc central în peripeţie; uneori firea soţului monstruos e dată în vileag în cursul unei metamorfoze, alteori acesta lasă să-i scape sau să se vadă un element teratologic: picior de fier, copită bifurcată, poftă de căpcăun; în majoritatea cazurilor revelaţia hotărâtoare e constituită dintr-un denunţ (53 de cazuri) sau chiar dintr-o mărturie (9 cazuri). Dar în cazuri foarte tipice e o încercare, de pildă o împunsătură de ac aplicată soţului supranatural pentru a se vedea dacă sângele lui e sânge omenesc *476, sau descoperirea fortuită a unei camere secrete în care sunt încuiate fostele victime ale monstrului. Şi în acest episod, care se manifestă în basmul nostru occidental Barbă-albastră, numerologia atât de frecventă în modul ciclic al Regimului Nocturn joacă un rol foarte important: cele şapte femei ale lui Barbă-albastră, „cele trei surori eliberate care fug" pe calul magic cu „şapte culori" *477, Ghoul, care doarme şapte zile şi veghează alte şapte, cele şapte chei, cele şapte încăperi, cele şapte

fete etc., din versiunile marocane şi maure *478.

356

Şi aceste „încăperi secrete" cu simbolism aritmologic, adeseori „pline de oseminte" sau de cadavre, sunt parte integrantă a tărâmului „bărbaţilor singuri", a tărâmului „femeilor singure" sau a tărâmului celor morţi din versiunea Domangage. în sfârşit, schema întoarcerii şi cea a fugii vor da naştere unui întreg roi de simboluri semnificative privind intenţiile escatologice ale ansamblului mitic respectiv. E vorba mai întâi de stratagemele menite să „întârzie" urmărirea de către soţul supranatural: obstacole şi obiecte aruncate, hrană dată cocoşului-cerber sau chiar diavolului *479 de-a dreptul, dar e mai ales vorba de temele refugiului, refugiu intimist si adeseori gulliverizat, care ne trimit la grupul mitic al Mamei apelor. Uneori fugarii se deghizează ca să scape de urmăritori (8 cazuri), alteori folosesc diverse recipiente drept vehicule: bambus gol pe dinăuntru, butoiaş de zahăr, caleaşca magică, coş, pântece de animal milos şi barcă magică *480. Alteori, în sfârşit, schema progresistă vine să se grefeze pe mit prin intermediul pomului ce creşte nemăsurat şi-i salvează pe fugarii din lumea de-aici (15 cazuri), pom care din simplu cais se transformă în baobab uriaş *481. Găsim aşadar în seria mitică Domangage şi în variantele ei un remarcabil izomorfism semantic care introduce această serie în modalitatea ciclică a Regimului Nocturn al imaginii, înfruntarea a două principii, unul întrupat în animalul diabolic, celălalt în copilul salvator, tema căsătoriei îmbinată cu schema călătoriei dus-întors, simboluri aritmologice, simbolul pomului, toate elementele semantice ale acestui mit sunt clasificate în rubricile semnificative ale structurilor sintetice, fie ciclice, fie mesianice. Astfel, cele două serii mitice, Mama apelor şi Domangage, s& lasă reciproc aşezate în cele două subspecii structurale ale Regimului Nocturn al imaginii: cea mistică şi cea sintetică, ultima făcând adeseori apel după cum i-o indică şi numele, la elemente diurne antagoniste. Aceasta pentru că mitul e o creatură hibridă legată în acelaşi timp de discurs şi de simbol *482. El e introducerea linearităţii povestirii în universul neliniar şi pluridimensional al semantismului. Se află deci într-adevăr la egală depărtare de Epos, rezervor de mituri dezafectate de scrupulele pozitiviste ale cercetării arheologice *483, dar si de Logos, în care se leagă linear nişte semne arbitrare şi, dacă .socotim împreună cu Levi-Strauss că „vocabularul e mai puţin important decât structura", de vreme ce mitul nu se trădează niciodată când se traduce, adică până la urmă n-are nevoie de traducere şi-şi minimalizează suportul lingvistic, nu credem că forma mitică primează asupra conţinutului povestirii" *484.

357

Căci, aşa cum am mai spus, forma nu e structură, şi într-un mit o afinitate calitativă contribuie la gruparea „roiurilor" de imagini şi de simboluri. Valoarea semantică a unui singur termen antrenează sensul întregului diacronism şi al relaţiilor sincronice: un simplu accent afectiv „diurn" şi polemic introdus în seria Domangage, o simplă reamintire a structurilor diairetice, şi iată că în faţa monstrului nefast în mod hiperbolic fuga va deveni necesitate morală şi vitală, iar descoperirea caracterului monstruos al soţului va constitui o revelaţie binefăcătoare. Dacă, dimpotrivă, accentul cade pe structurile net mistice, pe „intimitate" şi pe calităţile partenerului ihtiomorf, atunci iată că fuga monstrului e la rându-i nefastă şi că descoperirea caracterului monstruos e concepută ca violare nefastă a unei interdicţii. Forma a rămas aceeaşi, semnificaţia s-a schimbat total întrucât s-a schimbat accentul structural. Şi dacă se pot reduce miturile şi complexele la anumite „tipuri" simple, aceste tipuri nu sunt relaţii funcţionale, ci structuri semantice şi figurative, într-atât e de adevărat faptul că nu se poate separa o formă oarecare a activităţii umane de structurile sale intenţionale profunde.

Mitul apare atunci tot ca un efort de-a adapta diacronismul discursului la sincronismul încastrărilor simbolice sau al opoziţiilor diairetice. De aceea orice mit are în mod fatal ca structură de bază - ca infrastructură - structura sintetică care încearcă să organizeze în timpul discursului netemporalitatea simbolurilor. Ceea ce face ca, alături de linearitatea accentuată a Logos-ului sau a Epos-ubii, Mythos-ul să apară întotdeauna ca domeniul care scapă paradoxal raţionalităţii discursului. Absurditatea mitului, ca şi cea a visului, nu provin decât din supradeterminarea motivelor sale explicative. Raţiunea mitului e nu numai „stratificată", dar şi stufoasă. Iar forţa care grupează simbolurile în „roiuri" scapă aşezării într-o formă/Mitul fiind sinteză e implicit „imperialist" *485 şi concentrează în sine maximum de semnificaţii posibil^- De aceea e zadarnică voinţa de „a explica" un mit şi de a-l converti în pur limbaj semiologic. Cel mult putem clasa structurile care compun mitub, „tipare" concrete „în care vine să se închege fluida multiplicitate a cazurilor" *486. Semantismul e deci la fel de imperativ în mit ca şi în simplul simbol. Discurs fals, mitul e un roi semantic ordonat de structurile ciclice. Constatăm o dată mai mult că „sensul figurat", adică semantismul, e încărcat cu sens, cu sensuri proprii, nu invers. Nicăieri mai bine ca în mit nu e văzut în acţiune efortul semiologic şi sintactic al discursului, care vine să se sfarme de redundanţele semantismului, pentru că imuabilitatea arhetipurilor şi a simbolurilor rezistă discursului.

358

Desigur, mitul, din pricina diacronismului său discursiv, e mult mai puţin ambivalent decât simplul simbol; el dă aparenţa unei raţionalizări epice sau logice. Fapt pe care Levi-Strauss *487 îl presimţise când arăta că mitul nu corespunde trăsătură de trăsătură simbolismului

concret al ritului şi că există un decalaj omologie între ritual şi mitologie. Un frumos exemplu privind acest decalaj ne e mai ales oferit în studiul etnografic pe care Louis Dumont l-a închinat ritualului Tarasque şi legendei Sfintei Martha. După ce analizează ritul *488 procesiunii de Rusalii la Tarascon, în care este etalată o efigie a monstrului redutabil şi benefic, Dumont trece la confruntarea diferitelor povestiri mitice din câteva legende medievale: a Pseudo-Marcelle-i, a lui Jacques de Voragine, a Pseudo-Raban-ului şi a lui Gervais de Tilbury *489. Ajunge astfel la următoarele concluzii că există o distensiune discursivă în povestirea legendară care nu se află în emblema rituală a procesiunii de Rusalii. Rituala Tarasque „concentrează în sine binele şi răul", în timp ce legenda „dedublează" conţinutul, iar diacronic „contradicţia se exprimă prin înfruntarea a două personaje, animalul păstrând doar aspectul malefic, sfânta reprezentând aspectul benefic" *490. Legenda introduce prin diacronismul ei „un raport cauzal: sfânta vine din cauza ravagiilor şi ca să le pună capăt" *491. Se vede din acest exemplu că mitul, în raport cu simbolismul obiectului ritual, e pe linia unei raţionalizări. Mitul totuşi, deşi asimilând diacronismul cauzal al Logos-ului sau raportul de anterioritate al Epos-ului, nu e însă prin sincronismul lui „pre-logic" decât o înlănţuire de simboluri, iar linearitatea lui nu e decât superficială.

Diacranismul mitului e aspectul general care-l integrează în genul povestire, sincronismul e un indiciu care semnalează temele importante, dar izotopismul *492 rămâne în ultimă instanţă adevăratul simptom al mitului său al basmului luat în considerare şi permite să i se diagnosticheze structura. Dacă vrem să mai precizăm această metodă a mitologiei, trebuie, alături de structurile stabile şi arhetipale, să studiem, aşa cum a procedat Soustelle cu mitologia mexicană, incidentele geografice şi istorice care pot degrada arhetipul în simbol *493. Astfel, trebuie să recuperăm, pare-se, sensul polimorf al mitului Ia mai multe etaje; la etajul semiologic şi sintactic, cum recomandă Levi-Strauss, se va putea culege „sensul" diacronic al povestirii pe calea Logos-ului moralizator al fabulei sau explicativ al legendei, sincronismul ne va da deja o indicaţie privind repetările care obsedează mitul, apoi izotopismul ne va furniza diagnosticul esenţial privind orientarea „roiurilor" de imagini, în sfârşit *494, după cum consideră Soustelle sau Piganiol, consideraţiile geografice şi istorice vor elucida punctele de inflexiuni ale mitului şi aberaţiile în raport cu polarizarea arhetipală. Oricum, prin dublul său-caracter discursiv si redundant, orice mit comportă structuri sintetice: „Se ştie prea bine că orice mit e o căutare a timpului pierdut" *495.

359

Căutare a timpului pierdut si mai cu seamă efort comprehensiv de împăcare cu un timp eufemizat şi cu moartea biruită sau transmutată în aventură paradisiacă, astfel apare cu-

adevărat sensul inductor final al tuturor marilor mituri. Şi sensul mitului în particular nu face decât să ne trimită la semnificaţia imaginarului în general, pe care-o vom examina în ultima carte a acestei Lucrări.

NOTE

1 Această dualitate a structurilor în ontologia temporală a fost foarte bine scoasă în relief de J. Guitton în teza sa: Le temps et l 'eternite chei Plotin et saint Augustin.

2 Cf. supra, p. 54, şi 343 şi urm. Cf. P. Ricoeur, op. cit., p. 153.

3 Cf. Van der Leeuw, Homme primitif et religion, p. 124; Hubert şi Mauss, Melanges d'Hist. des religions, p. 192; cf. Gusdorf, op. cit., p. 26.

4 Cf. Eliade, Mythe de l'eternel retour, p. 45.

5 Op. cit., p. 46; cf. Gusdorf, op. cil., p. 71.

6 Eliade, op. cit., p. 81.

7 Gusdorf, op. cit., p. 71 şi urm.; cf. Couderc, Le Calendrier, p. 15.

8 Soustelle a subliniat acest caracter de stăpânire spaţializantă în calendarul vechilor mexicani; cf. J. Soustelle, La Pensee cosmologique des anciens Mexicains, p. 85; cf. şi R. Girard, Le Popol-Vuh, p. 292 şi urm., 305; referitor la calendarul hindus, cf. Zimmer, op. cil., p. 22-26.

9 Op. cit., p. 86.

10 Cf. op. cit., p. 93; supra, p. 308.

11 Op. cit., p. 110; referitor la Shalako-ul indienilor Zuni, cf. J. Cazeneuve, Leş dieux dansent a Cibola, p. 125 şi urm., 144 şi urm.

12 Cf. Soustelle, La Pensee cosmol. des ane. Mexicains, p. 83 şi urm.

13 Op. cit., p. 84.

14 Op. cit., p. 85.

15 Op. cit., f. 15.

16 Cf. Couderc, Le Calendrier; cf. supra, p. 96; cf. Berthelot, Astrobiologie, p. 58, şi urm., 360.

17 Cf. Eliade, Trăite, p. 160 şi urm.; cf. Brhad-Aranyaka Upan, I, 5-l4; Chandogya Up., VI, 7-l; Rig Vedaj, 164-45.

18 Cf. Couderc, op. cit., p. 13; cf. Hubert şi Mauss, Etudes sotnmaires de la representation du temps dans la religion et la magie, în Melanges, p. 195 şi urm.

19 Cf. Piganiol, op. cit., p. 206-208; cf. sistemul tonalamatl bazat pe combinarea a 13 cifre şi a unei serii de 20 de numere, în Soustelle, La Pensee cosmol. des anciens Mexicains, p. 80 şi

urm.

20 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 199; cf. Boyance', Le Culte des muses chez Ies philosophes grecs, p. 225; cf. Dontenville, Mytholog. francaise, p. 121; cf. R. Girard, Le Popol-Vuh, p. 16, 25,297 şi urm.; cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 26 şi urm., 36 şi urm.

21 Dontenville, op. cit., p. 22.

22 Cf. supra, p. 254. Referitor la legătura lunii cu zeii plurali şi cu beţia, cf. Soustelle, op. cit., p. 27: Zeii beţiei - beţia simbolizând fazele lunii - sunt socotiţi în număr nelimitat: Centzon Totochtin, „cei 400 de iepuri".

23 Dumezil, Indo-europ., p. 215.

24 Op. cit., p. 224.

25 Din regiunea italiană Ombria (n.t.).

26 Cf. Dumezil, Tarpeia, p. 113; cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 173; cf. Soustelle, La Pensee cosmol. des anciens Mexicains, p. 11. Ometecutli şi Omecinatl, „divinităţile dualităţii", alfa şi omega vechiului calendar mexican, unul asimilat primului semn „cipactli", monstrul mitic care poartă pământul, celălalt asimilat ultimului semn ,jochitl", floarea; la fel şi dualitatea lui Quetzalcoatl, bătrân al Apusului şi totodată renaştere a Răsăritului (cf. supra p. 322).

21 Cf. Soustelle, op. cit., p. 27; cf. Dumezil, op. cit., p. 39,45,111.

28 Przyluski, op. cit., p. 91 şi urm. Cu privire la raportul dintre „dualism" şi „triadism", cf. L£vi-Strauss, Anthrop. struct., p. 166 şi urm.

29 Cf. Przyluski, op. cit., p. 95; cf. supra, p. 98, 99.

30 Axul de simetrie al leilor de piatră aşezaţi faţă-n faţă fiind, după Przyluski, simbolul vegetal al zeiţei; op. cit., p. 98; cf. interpretarea triadică a crucii lui Hristos şi a tâlharilor de către Jung, Libido, p. 191.

31 Cf. Przyluski, op. cit., p. 100; cf. O. Viennot, op. cit., p. 148,152-l54,198; cf. Zimmer, op. cit., p. 62 şi urm.

32 Przyluski, op. cit., p. 10l-l02; cf. Jung, Libido, p. 191, 203.

33 Nu şi pentru Jung, care nu vrea să vadă în drama trinitară decât nişte „ere" ale soarelui; cf. op. cit., p. 192.

34 Cf. Harding, op. cit., p. 228, şi Dontenville, op. cit., p. 186.

35 Dontenville, op. cit., p. 123. '

36 Cf. op. cit., p. 125 şi urm.

37 Dontenville, op. cit., p. 127-l29.

38 Cf. op. cit., p. 129.

39 Cf. Przyluski, op. cit., p. 178.

40 Eliade, Trăite, p. 356-357.

41 Cf. op. cit., p. 357-359; cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 194; cf. Zimmer, op. cit., p. 20l-202.

42 Această ambivalenţă e net marcată în panteonul vechiului Mexic: Uitzilopochtli, zeul solar al Zenitului, e în acelaşi timp zeu roşu, dar şi zeu turquoise; ci. Soustelle, op. cit., p. 69-71.

43 Cf. textul syriac citat de Harding, op. cit., p. 117. Soustelle a scos foarte bine în relief ambiguitatea lunară de Apus, care, pentru vechii mexicani, era legată de lună. Alternanţa fazelor lunii corespunde laturii pozitive (fertilitate, fecunditate) şi laturii negative (loc al declinului, „loc al groazei") a reprezentării de Apus. „Printre simbolurile lunii figurează cochilia, matricea femeii, craniul descărnat care reprezintă moartea", cf. Soustelle, La Pensee cosmol. des anciens Mexicains, p. 64.

44Cf. Przyluski,op. cit., p. 189. Cf. H. de Lubac, Amida,p. 118-l21.

45 Iconografia mithriatică e adeseori triadică, ca pe basorelieful altarului lui Mithra din biserica Sân Clemente de la Roma; cf. Przyluski, op. cit., p. 176.

46 Przyluski, op. cit., p. 176.

47. Cf. Bachelard, Poetique, p. 200: „în uşă fiinţează într-adevăr două făpturi".

48 Eliade, Trăite, p. 359; cf. Guenon, Symbolisme de la croix, p. 55; cf. Griaule, „Nouvelles recherches sur la notion de personne chez Ies Dogons", Journ. de Psych. norm. el pathol., oct.-dec. 1947, p. 126 şi urm. Se pare într-adevăr că gemenitatea ar fi un termen intermediar între bi-unitatea divină şi androginatul propriu-zis. La dogoni ca şi la membrii comunităţii Bambara gemeniparitatea e primordială, iar sufletul omenesc e alcătuit din două părţi după chipul celor doi gemeni primordiali. Cf. Griaule, Une Mythologie soudanaise (Ann. Univ. Paris, XVII-e annee, nr. 2, 1947), p. 94 şi urm.; cf. şi Don Talayesva, op. cit., p. l şi urm.; cap. I: „Jumeaux fondus en un".

49 Przyluski, La Grande Deese, p. 176.

50 Cf. Eliade, op. cit., p. 360; cf. Soustelle, op. cit., p. 26.

51 Cf. Przyluski, op. cit., p. 160,174,185,187.

52 Cf. Harding, op. cit., p. 101. Despre Christul androgin al Bisericii Cordelierilor din Châteauroux, cf. M. Davy, op. cit., p. 209.

53 Tema androginatului primordial e reluată de romanticul abate Constant pentru care „omul perfect" e constituit din prezenţa lui lisus în Măria şi, reciproc, a Măriei în lisus; cf. Cellier,

op. cit., p. 57,73, 204.

54 Cf. Griaule, Nouvelles recherches sur la notion de personne chez Ies Dogons, Journ. de Psych. norm. et pathol., oct.-dec. 1947, p. 428.

55 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 186.

56 Cf. op. cit., p. 188 şi Zimmer, op. cit., p. 193, planşa XXXII.

57 Cf. Eliade, Forgerons, p. 142, şi numeroase reproduceri de figuri hermafrodite alchimiste, în Grillot de Givry, Musee des Sorciers, p., 393, 395-397, 399, 403,404,417.

58 Cf. Jung, Libido, p. 192, 202, 203.

59 Cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 143 şi urm.

60 Cf. L. Cellier, Epopee romantique, p. 57. Cf. Baudouin, op. cit., p. 165 şi urm., 174 şi urm.

«'Cellier, op. cit., p. 202.

62 Cf. op. cit., p. 233,245. Cellier a făcut remarca deosebit de profundă că Leş Miserables e urmarea firească a operei La Fin de Satan.

63 Op. cit., p. 58.

64 Cellier, op. cit., p. 58. Spre aceeaşi atitudine înclină şi mazdeismul; cf. Duchesne-Guillemin, op. cit., p. 135-l53.

65 Această reabilitare a satanicului e îndeosebi evidentă la Laprade, care face din orgoliu şi din voluptate „aripile de aur" ale progresului; cf. Cellier, op. cit., p. 206-207.'

66 Cf. Eliade, Trăite, p. 142; Mythe, p. 129-l31.

67 Eliade, Trăite, p. 142.

68 Cf. Krappe, op. cit., p. 110.

69 Cf. Eliade, Trăite, ţ. 133.

70 Harding, op. cit., p. 223. O schiţă a acestui „dualism atenuat" pare să se afle în anumite mituri Tchouktchi şi lituaniene, în care Răul e auxiliar Binelui. Cf. G. F. Coxwell, op. cit., p. 76, 943 şi urm.

71 Eliade, op. cit., p. 142.

72 Cf. Eliade, Mythe, p. 148, şi Harding, op. cit., p. 170.

73 Bachelard, L'Air, p. 254.

74 Cf. Harding, op. cit., p. 32.

75 Bachelard, Repos, p. 325; cf. Soustelle, op. cit., p. 27.

76 Cf. Bachelard, Format, espr. scient., p. 153,155, 160.

77 Cf. Eliade, Trăite, p. 309.

78 Taxler, citat de Băguin, op. cit., I, p. 169.

79 Cf. Piganiol, Orig., p. 103; cf. Eliade, Trăită, p. 148.

80 Ehrenreich, Allgemeine Mythologie, p. 40-41. Cf. Soustelle, op. cit., p. 26-27.

81 Cf. Krappe, op. cit., p. 100; cf. Trille, Leş pygmees de laforet ecuatoriale, p. 112.

82 Eliade, Trăite, p. 225.

83 Harding, op. cit., p. 33, 35.

84 Cf. A. M. Schmidt, La Mandragore, p. 27 şi urm., şi Eliade, La Mandragore et Ies mythes de la naissance miraculeuse, în Zamolxis, 1940-l942, III, p. 21 şi urm.

85 Cf. Eliade, Trăite, p. 266.

86 Cf. op. cit., p. 259-260.

87 Cf. Eliade, Trăiţi, p. 263.

88 Cf. Harding, op. cit., p. 185.

89 Cf. Eliade, op. cit., p. 261; cf. P. Grimal, op. cit., articolele Adonis, Attis.

90 Bachelard, L'Air, p. 238.

91 R. Berthelot, La Pensee de l'Asie et l'astrobiologie.

92 Cf. Berthelot, op. cit., p. 236 şi urm., 227 şi urm,, 297 şi urm. Despre astrobiologie şi cultura chineză, cf. op. cit., p. 77 şi urm., 106 şi urm.

93 Cf. Leenhardt, Do kamo, p. 31,85,50,124.

94 Cf. op. cit., p. 50, 198, 199 şi Gusdorf, op. cit., p. 114-l15; Berthelot, op. cit., p. 289.

95 Cf. Gusdorf, op. cit., p. 117.

96 Cf. supra, p. 289 şi urm.

97 Cf. Harding, op. cit., p. 116. Cf. tema dezolării zeiţei, identică în mitologia mexicană, în Soustelle, La Pensee cosmol. des ane. Afet., p. 40. Imn către Xochiquetzal, Proserpina aztecă, zeiţa vegetaţiei florale, a dragostei şi ţesutului.

98 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 28. Referitor la legătura dintre fiu şi vegetaţie, cf. A. M. Schmidt, op. cit., p. 48.

99 Cf. Harding, op. cit., p. 103; cf. Soustelle, La Pensee cosmol. des ane. Mexic., p. 26.

100 Cf. Beguin, op. cit., I, p. 136,159.

101 Cf. Piganiol, Orig., p. 119 şi urm.

102 Cf. Piganiol, op. cit., p. 120; cf. P. Grimal, op. cit., articolele Herades, Hercule.

103 Op. cit., p. 123.

104 Przyiuskj^ ia Grande Deesse, p. 83; cf. Fabre d'Olivet, Vers dores de Pythagore, p. 56; cf. F. Bar, Leş routes de l'autre monde, cap. IV, La captivite d'Ishtar, p. 24 şi urm.

105 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 83. Această ceremonie agricolă era adeseori dublată de îngroparea unui om până la gât, schema agricolă slujind drept zălog al învierii omului.

106 Levi-Strauss, La Structure des mythes, în Anthrop. struct., p. 248 şi urm.

107 Sau „lupul preriilor" (n.t.).

108 Op. cit.., p. 249.

109 Op. cit., p. 251.

110 Cf. Cazeneuve, Leş Dieux dansent ă Cibola, p. 70 şi urm.

111 Cazeneuve, op. cit., p. 72, 74, 76.

112 Cf. Przyluski, op. cit., p. 117, şi Eliade, în Forgerons, „Cabires et Forgerons", p. 107; cf. P. Grimal, op. cit., articolul Cabirii: „în epoca romană, Cabirii sunt de cele mai multe ori consideraţi o triadă, corespunzând celor trei divinităţi romane: Jupiter, Minerva şi Mercur".

113 Przyluski, op. cit., p. 178.

114 Przyluski, op. cit. p. 179. Referitor la Mithra „mediator", cf. Du-chesne-Guillemin, Ormadz et Ahriman, p. 129, nota l, p. 132.

115 Cf. Jung, Paracelsica, p. 63; cf. A. J. Festugiere, La Revelation d'Hermes Trismegiste, voi. I, p. 47-53,146 şi urm.

116 Jung, Psycho. und Alchem., p. 229.

117 Max Muller (Science du langage, p. 66) asociază de această etimologie „legein" şi „logos" la Homer.

118 Cf. Senart, Le Zodiaque, p. 458.

119 Cf. Jung, op. cit., p. 103, gravura Mutus liber de Ripellae. Cf. L. Figuier, L'Alchimie et Ies alchimistes, p. 62, 379-380.

120 Citat de J. V. Andreae, Leş Noces chymiques de C. Rosenkreuz, p. 125.

121 Cf. Jung, Paracetsica, p. 125 şi urm., 132 şi urm. Cf. Eliade, Forgerons p.51.

122 Cf. Burnouf, Le Vase sacre, p. 105-l06.

123 Cf. supra, p. 323, 324.

124 Cf. Vercoutre, op. cit., p. 3,5.

125 Op. cit., p. 24.

126 Un fenomen asemănător de dihotomie şi de sincretism e reperat în efigia Tarasquei; cf. L. Dumont, op. cit., p. 244 şi urm.

127 Cf. Jung, Paracelsica, p. 68.

128 Cf. Eliade, Forgerons, p. 46.

129 Op. cit., p. 53.

130 Op. cit., p. 118.

131 Op. cit., p. 55.

132 „Creşterea" metalelor nu se deosebeşte, pentru alchimist, de creşterea plantelor sau de gestaţia fătului, în mod paradoxal metalul e un vegetal. Cf. Figuier, op. cit., p. 379 şi urm., cf.

A. M. Schmidt, op. cit., p. 54 şi urm.; cf. Eliade, op. cit., p. 45-55.

133 Cf. Rank, Traumat., de la naissance, cap. VI.

134 Baudouin, V. Hugo, p. 167.

135 Cf. Jung, Libido, p. 306.

136 Cf. Baudouin, Psychanal. de Van; cf. W. Faulkner, Zgomotul şi Furia; cf. Baudouin, Le Triomphe du heros, p. 17,26,72 şi urm.; cf. G. Durând, Le Decor mythique, I, cap. I.

137 Cellier, op. cit., p. 146; cf. p. 138.

138 Op. cit., p. 152-l57.

139 piganj0i; Op cit; p 194; cf p Verger, Notes sur le culte des Orisa et Vodun, p. 71; iniţierea e definită nu ca o revelaţie, ci ca o achiziţionare condiţionată a unei a doua personalităţi. Referitor la această „schimbare" radicală operată de iniţiere, cf. A. M6traux, La Vaoudou haitien, p. 172,177.

140 Cf. supra, p. 165 şi urm.

141 Cf. Harding, op. cit., p. 188.

142 Cf. op. cit., p. 192.

143 Cf. op. cit., p. 94-98.

144 Eliade, Trăite, p. 158, nu împărtăşim acest punct de vedere, cf. supra, p. 165.

145 Cf. op.ciî.,p. 159.

146 Cf. Piganiol, op. cit., p. 255-260; Metraux (Histoire du monde et de l'Homme, p. 513) ne relatează izomorfismul mitului Matako, în care luna, transformată în peşte, e împărţită şi apoi mâncată; cf. Soustelle, op. cit., p. 21 şi urm.

147 Cf. Harding, op. cit.^p. 187.

148 Cf. Jung, Libido, p. 367; Eliade, Trăite, p. 143.

149 Eliade, Forgerons, p. 108; cf. Soustelle, op. cit., p. 18 şi urm. Zeul Soare Nanauatzin, ca şi zeul Lună Tecciztecatl, se aruncă într-un jeratic spre a se jertfi.

150 Cf. Eliade, op. cit., p. 111.

151 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 29. Referitor la ritualul iniţiatic prin flagelare la membrii comunităţii Zufti, cf. Cazeneuve, op. cit., p. 117 şi urm.; referitor la flagelarea iniţiatică practicată de membrii comunităţii Hopi, cf. Don Talayesva, op. cit., p. 68-74, fig. 20, p. 74.

152 Cf. supra,p. 251.

153 Cf. Eliade, Trăite, p. 295 şi urm. Jertfă şi iniţiere se confundă de altfel: jertfa lui Nanauatzin şi a lui Tecciztecatl nu e în fond decât iniţierea soarelui şi a lunii regenerate; cf. Soustelle, op. cit., p. 19-20.

154 Eliade, Trăite, p. 196. Referitor la Xipe Totec, „domnul nostru jupuit", zeu mexican al vegetaţiei, cf. Sousteile, La Pensee cosmol. des ane. Mex., p. 43. Acest Zeu e denumit şi „băutorul nocturn". „Noaptea, el bea, dimineaţa, se trezeşte, ca natura; îşi schimbă pielea, se acoperă cu cea a victimei, aşa cum pământul se acoperă cu o vegetaţie nouă primăvara".

155 Cf. Piganiol, op. cit., p. 98.

156 Cf. op. cit., p. 99.

157 Cf. Gusdorf, op. cit., p. 30, şi Przyluski, op. cit., p. 31. „Jertfa de sânge e alimentarea (tlazcaltiliztli) soarelui", Soustelle, op. cit., p. 21. Cf. cultele fertilităţii la otomii actuali, în Soustelle, La Familie Otomi-Pame, p. 542.

158 Cf. Eliade, Trăite, p. 273.

159 Cf. op. cit., p. 275.

160 Cf. Breal, op. cit., p. 158-l59.

161 Cf. Eliade, Trăite, p. 276; cf. şi A. Metraux, Contribution aufolklore andin, în Journal soc. americ., voi. XXVI, 1934, p. 99; cf. Soustelle, op. cit., p. 23; cf. Don Talayesva, op. cil., p. 166, 228.

162 Griaule, Remarques sur le mecanisme du sacrifice Dogon, în Journ. soc. des African., 1940, p. 129. Marcel Griaule remarcă într-un articol hotărâtor că jertfa nu constă nici în nimicirea obiectelor jertfite, nici în vreo creaţie magică, ci într-o deplasare de forţe. E un „act tehnic care determină o deplasare de nyama (forţă), nimicirea victimei neavând decât rolul de-a dezlănţui şi de-a pune în mişcare schimburi de forţă". Acelaşi pare într-adevăr a fi rolul instituţiei sacrificiale la vechii mexicani: sângele omenesc, ca şi al primilor zei care au statornicit jertfa, are misiunea de-a reînvia sau de-a fortifica soarele, pentru ca, în schimb, soarele să răspândească binefaceri; cf. Soustelle, op. cit., p. 21; cf. Hubert şi Mauss, Essai sur la nature el lafonction du sacrifice, p. 30-37.

16:î M. Bonaparte Mythes de guerre, p. 11 şi urm.

164 Op. cit., p. 50.

165 Hubert şi Mauss (op. cit., p. 66) notează net confuzia dintre pasiv şi activ în actul sacrificial.

166 Cf. M. Bonaparte, op. cit., p. 17; Hubert şi Mauss, op. cil., p. 44,48.

167 M. Bonaparte, op. cit., p. 19, 21. Facem abstracţie de interpretarea îngust oedipiană a psihanaliste!: „Fiii mobilizaţi se vor bucura din plin cu toţii de favorurile patriei, această mamă exaltată..."

168 Referitor la Melchisedec, cf. Gen., XIV, 19-20; Hebreux, VII, l-3; cf. R. Guenon, Le Roi du monde, cap. VI, „Melki-Tsedeq", p. 43.

169 Hubert şi Mauss, op. cit., p. 61.

170 Joseph de Maistre, Trăite des sacrifices, p. 24, 32 şi urm.

171 în accepţiune biologică, distrugerea ţesuturilor care se produce în mod normal la un animal viu (n.t.).

172 Cf. Eliade, Trăite, p. 305, 306.

173 Op. cit., p. 307.

174 Op. cit., p. 309.

175 Cf. Caillois, Homme et sacre, p. 36,107, şi Dumdzil, Temps et Mythes, în Recherches philol., V, 1935-l936, p. 243.

176 Cf. Leenhardt, Notes d'ethnologie, p. 143 şi urm., şi Gens de la Grande Terre, p. 159 şi urm. Cf. de asemenea referitor la shalako-ul indienilor zuni, Cazeneuve, op. cit., p. 125 şi urm.

177 Cf. Gusdorf, op. cit., p. 81.

178 Cf. Zimmer, op. cit., p. 68; cf. supra, p. 321.

179 Cf. supra, p. 92.

180 Cf. H.G.R., I, p. 185, şi Przyluski, La Grande Deesse, p. 100-l01.

181 Cf. Von Schubert, Symbolik, p. 30.

182 L. Dumont a semnalat foarte bine, în studiul său etnografic La Tarasque (op. cit., p. 15-20,60-62,150-l52 şi urm.) ambivalenţa funciară a efigiei rituale, benefică şi terifiantă în acelaşi timp, „sumă" rituală întrucâtva.

183 Cf. supra, p. 245.

184 Cf. Eliade, Trăite, p. 144-l45; cf. Soustelle, op. cit., p. 19,26. Tecciztecatl „cel din scoică", din tecciali „scoică".

185 Cf. H.GJ?., I, p. 184,193,198; Buhot, Arts de la Chine, p. 10,16,17,20, 21; cf. I, Groth Kimball şi F. Feuchtwanger, L'An ancien du Mexique', să semnalăm în special frumosul pahar în formă de scoică din muzeul de la Villlahermosa şi tatuajul spiralat de pe obrazul stâng al unei statui din Uxmal foarte apropiat de desenele faciale Caduveo; cf. Levi-Strauss, Tristes Tropiques, p. 130, 184, 186; Anthropologie structurale, p. 269 şi urm., planşele VII, VIII, X şi fig. 21.

186 M. Ghika, Le Nombre d'or, p. 200; cf. p.' 178.

187 Cf. op. cit., p. 38-40.

188 Cf. Eliade, Trăite, p. 156; cf. Harding, op. cit., p. 171; cf. Lot-Falck, op. cit., p. 104,170 şi urm., 202.

189 Cf. Eliade, Trăite, p. 158; cf. Harding, op. cit., p. 38; cf. Soustelle, op. cit., p. 19,27.

190 Cf. supra, p. 99.

191 Cf. J. Buhot, Arts de la Chine, p. 37,163.

192 Bachelard, Repos, p. 179.

193 Cf. supra, p. 232.

194 La membrii comunităţii Canaque moartea şi generarea se explică prin faptul că oamenii au refuzat „să-şi schimbe pielea", aşa cum fac crustaceele; cf. miturile seminţiilor Houailou şi Nemea: „Le premier couple", „Leş premiers hommes " în Leenhardt, Documents neo-caledoniens,y. 447-449.

195 Cf. Senard, Le Zodiaque, p. 126.

196 Cf. Jung,Litefo, p. 261.

197 Cf. Eliade, op. cit., p. 150, 158.

198 Cf. Piganiol, op. cit., p. 106; cf. Eliade, Trăite, p. 150; Jung, Libido, p. 6, 96 şi urm., 101, 106, 323 şi urm., şi M. Choisy, Satan, p. 443.

199 Bachelard, Repos, p. 282.

200 Cf. Eliade, op. cit., p. 150; cf. Harding, op. cit., p. 60.

201 Bachelard, Repos, p. 280-281.

202 Cf. Granet, Pensee chinoise, p. 135; cf. Eliade, Trăite', p. 183. Cf. o frumoasă imagine a ouroboros-ului alchimist, în Anatomia auri de Mylus, reprodusă în M. Caron şi S. Hutin, Leş Akhimistes, p. 182: „Şarpele care-şi muşcă coada indică faptul că sfârşitul Operei stă mărturie începutului".

203 Citat de Jung, Libido, p. 101; cf. Leisegang, Le mystere du serpent, Eran, Jahrb., 1939, p. 153.

204 Bachelard, Repos, p. 274.

205 Cf. H.G.R., I, p. 185; cf. Soustelle, op. cit., p. 23 şi urm., 28, 87.

206 Cf. Eliade, Trăite, p. 186; Granet, Civilis. chin., p. 206.

207 în franceză serein (n.t.).

208 Cf. Dontenville, op. cit., p. 185,188.

209 Cf. Harding, op. cit., p. 61.

210 Cf. Zimmer, op. cit., p. 69-70; cf. op. cit., pi. II, fig. 3, 4; pi. III, fig. 5, 7; cf. O. Viennot, op. cit., p. 182.

211 Monstrul Cipactli al vechilor mexicani îl poartă în spinare pe Tlaltecutli, „domnitorul pământului"; cf. Soustelle, op. cit., p. 34.

212 Cf. supra, p. 97.

213 Cf. Zimmer, op. cit., p. 66; cf. Viennot, op. cit., p. 82, 90,102-l04, 121. 171.

214 Granet, Pensee chinoise, p. 135; cf. Eliade, Trăite, p. 152.

215 Cf. Granet, op. cit., p. 206; şi Eliade, op. cit., p. 184.

216 Eliade, op. cit., p. 155.

217 Cf. Soustelle, op. cit., p. 47.

218 Granet, Pensee chinoise, p. 135; cf. Harding, op. cit., p. 61.

219 Cf. Eliade, op. cit., p. 153; cf. Baudouin, Ame ei action, p. 57.

220 Cf. Eliade, Trăite, p. 83; cf. Harding, op. cit., p. 6l-62.

221 Citat de Jung, Libido. p, 323.

222 Cf. Eliade, Yoga, p. 243, 247; cf. Jung, Homme ă la decouverte de son ăme, p. 336, şi M. Choisy, Satan, p. 446.

223 Jung, Libido, p. 106; Bachelard (Repos, p. 154) relatează legende populare privitoare la şarpele care se introduce în orificiile naturale ale corpului omenesc.

224 Cf. Piganiol, op. cil., p. 106; cf. Eliade, Trăite, p. 153; Harding, op. cit., p. 61.

225 Bachelard, Repos, p. 287.

226 Cf. Eliade, Trăite,p. 253; M. Choisy, Satan, p. 445.

227 Eliade, op. cit., p. 253; cf. Jab, II, 4-6; cf. Apoc., XII, 10-l2. ™ C{. Brhad. Upan,lll,6.

229 Cf. Eliade, op. cit., p. 163. Nimeni altul ca Valery n-a ştiut să redea mai bine această ambiguitate constitutivă a Parcei; cf. La Jeune Parque.

230 przyiusjci; la Grande Deesse, p. 172; cf. Soustelle, La Pensee cosm. des ane. Mexic., p. 36, referitor la zeiţa Tlazotleotl, divinitate a ţesutului, purtând pe frunte diadema de bumbac prinsă în fuse, iar pe nas o podoabă în formă de corn. în pius, această divinitate se subîrnparte în 4 divinităţi, „ixcuinamii", cei patru „fii" de bumbac ai punctelor cardinale.

231 Cf. Eliade, op. cit., p. 162.

232 Citat de Krappe, op. cit., p. 122; cf. Eliade, op. cit., p. 163.

233 Cf. Dontenville, op. cit., p. 186.

234 Krappe, op. cit., p. 103.

235 Leroi-Gourhan, Homme et mat., p. 101,103,262.

236 Cf. Breal, Semantique, p. 128.

237 Minkowski (op. cit., p. 249) acordă o valoare afectivă şi pozitivă „podului" care leagă cele două maluri; cf. Leenhardt, Notes d'ethnol., p. 178.

238 Canguilhem, Connaiss. de la vie, p. 76.

239 Op. cit., p. 77.

240 Op. cit., ibidem.

241 Cf. R. Guenon, Le Symbolisme de la croix, p. 107.

242 Tao-Te-King, XVI, citat de Guenon; op. cit., p. 110; cf. Lie-Tzeu Ie; Tchouang-Tzeu 18 f.

243 De la fak: a avea puterea să acţionezi, şi „Kra": a se mişca.

244 Cf. Harding, op. cit., p. 232-233.

245 R. Girard, Popol-Vuh, p. 77. Cu privire la jocul „mingii cereşti", cf. R. Alleau, Nature des symboles, p. 112 şi L. Becq de Fouquieres, Leş Jeux des anciens,p. 177.

246 Cf. Senart, Le zodiaque, p. 159; cf. Berthelot, Astrobiologie, p, 30, 360.

247 Cf. Harding, op. cit., p. 175,200.

248 Cf. Krappe, op. cit., p. 85; Dontenville, op. cit., p. 100.

249 Citat de Harding, op. cit., p. 231; cf. Gu6non, Le Symbolisme de la croix, p. 89.

250 Cf. Dontenville, op. cit., p. 121.

251 Cf. Harding, op. cit., p. 231; Dontenville, op. cit., p. 122.

252 Cf. Granet, Pensee chin., p. 161,177,186,200,205, şi R. Girard, Popol-Vuh, p. 26; cf. infra, p. 411 şi urm.

253 Levi-Strauss, Anthropol. structurale, p. 133 şi urm. „Leş structures sociales dans le Bresil central et oriental", şi p. 147 şi urm., „Leş organisations dualistei exixtent-elles? "

254 Levi-Strauss, Tristes Trop'iques, p. 190; cf. figurile de la p. 184,186,189, 193,195, 198,200,201.

255 Cf. Levi-Strauss, Le Dedoublement de la representation dans Ies arts de l'Asie et de l'Amerique, în Anthropol. structurale, p. 269 si urm.; cf. H.G.R., I, p. 84 142.

256 Levi-Strauss, Tristes Tropiques, p. 196.

257 Cf. op. cit., p. 203; cf. Levi-Strauss, Amhrop. struct., p. 156 şi urm. Precum pictura la dogoni, cosmetica seminţiei Caduveo n-ar fi decât o rămăşiţă estetică a unei cosmologii pierdute, detaşate de semnificaţia sa profundă; cf. Griaule, Masques dogons,p. 817.

258 Cf. Tristei Tropiques, p. 254.

259 Cf. op. cit., p. 246-247.

260 Cf. op. cit., p. 230; cf. Anthrop. structurale, p. 139 şi urm.

261 Cf. în Feuchtwanger, op. cit., pi. 8, masca de argilă a lui Tlatlico, jumătate cap de mort, jumătate cap de om viu, evocă faimosul Tao-T'ie chinez şi figurile cu dublu sens şi cu simetrie axială precum Kîrtimukha indo-javanez şi Tiki polinezian; cf. Levi-Strauss, Anthropol. structur., p. 286, pi. IX.

262 Cf. Dontenville, op. cit., p. 98.

263 Lei'a, op. cit., p. 44.

264 Itinerarul carului suscită mai mult decât un simbolism static, şi anume un discursus, un

mit, în general un mit sub forma itinerantă şi totalizantă a „dibuirii", a „căutării unităţii şi nemuririi". Cf. Miturile lui Râ, Satni Khâmoi's, Ghilgameş etc. Cf. F. Bar, Leş routes de l'autre monde; cf. Plafon, Phedre, 246, 247-257.

265 L6ia, op. cit., p. 46.

266 Cf. Dontenville, op. cit., p. 162,170; cf. supra, p. 78; cf. Platon, Phedre, 246 şi urm.

267 Cf. Eliade, Trăite, p. 253-254; cf. J.-P. Bayard, Le Feu, p. 238 şi urm,

268 Cf. M. Bonaparte, Psychan. et anthropol, p. 82.

269 R. Guănon, Le Symbolisme de la croix, p. 48.

270 Cf. op. cit., p. 69 şi urm., p. 54, nota 1.

271 Cf. Soustelle, op. cit., p. 67.

272 Cf. op. cit., p. 19,42,67.

273 Cf. E. Burnouf, Le vase sacre, p. 119 şi urm.; O. Viennot (Le culte de l'arbre dans l'înde ancienne, p. 32) subliniază că, o dată cu producerea rituală a focului, yarni, „arborele mascul" din lemn tare, e aşezat peste acvattha, lemnul moale, arborele femelă. Cf. Frazer, Mythes sur l'origine du feu, p. 233, 244, 265, 270-272; cf. J.-P. Bayard, Le Feu, p. 152 şi urm.

274 Cf. op. cit., p. 13 şi urm.

275 Op. cit., p. 15. RÎg Veda, I, 95-2; III, 29; V, 11, 6; VI, 48. Cf. Viennot, op. cit., p. 54-55 si 174-l75.

276 Harding, op. cit., p. 143.

277 Bachelard, Air, p. 234; cf. Bayard, Le Feu, p. 28 si urm.

278 Cf. Dumezii, Tarpeia, p. 106.

279 Eliade, Trăite, p. 268-269; cf. J.-P. Bayard, op. cit., p. 235 şi urm.

280 Cf. Frazer, Rameau, III, p. 474; Bachelard, feu, p. 68.

281 Cf. Harding, op. cit., p. 144-l45; cf. J.-P. Bayard, op. cil., p. 34 şi urm., 45 şi urm. Referitor la focurile de Sf. loan, cf. ibidem, p. 235 şi urm., 252 şi urm., cap. XIX, „Lesfeuxde ta St-Jean" cap. XX, „St-Jean, embleme dufeu". Cf. P. Nau-don, Leş Loges de St-Jean.

282 Cf. Leroi-Gourhan, Homme et matiere, p. 71, cf. fig. 87, 88.

283 Jung (Ubido, p. 140) stăruie asupra radicalului math sau manth, „a produce prin frecare".

284 Cf. Dumfeil, Tarpeia, p. 108.

285 Cf. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 170,171,174.

286 Cf. F.-J. Nicolas, „Mythes et etres mythiques des L'ela de la Haute-Volta" (Bull. Instit.franţais Afrique noire, voi. XIV, nr. 4, oct. 1952), p. 1355 şi urm.

287 învelişul cutanat al testiculelor (n.t.).

288 Cf. op. cit., p. 1363 şi urm.

289 Op. cit., p. 69.

290 Op. cit., p. 100.

291 Cf. Jung, Ubido, p. 145; cf. Harding, op. cit., p. 146.

292 Brhad. Upan., VI, 4,20; cf. VI, 4,3; cf. Rig Veda, III, 29,l-3; cf. Harding, op. cit., p. 143; cf. şi Eliade, Yoga, p. 256, şi Forgerons, p. 40; cf. J.-P. Bayard, Le Feu,p. 181 şi urm.

293 Cf. Eliade, Forgerons, p. 62-63; cf. Eliade, Le Mythe de l'eternel retour, p. 107.

294 Cf. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 69. Cf. în M. Caron şi S. Hutin, op. cit., p. 152, 158, figuraţiile „nupţiale" ale conjunctio-ului alchimic, extrase din Anatomia auri de Mylius şi dintr-un tratat tantric.

295 Cf. Bachelard, Psych. du Feu, p. 54, 56.

296 Bachelard, op. cit., p. 54. Am supus noi înşine pe nişte elevi din ultimele clase unui test în care trebuiau să se imagineze în situaţia lui Robinson părăsit pe insulă. Toţi fără excepţie s-au gândit să reinventeze focul, 85% au făcut apel la un amnar prin frecare, iar 97% dintre aceştia au mărturisit că n-au realizat niciodată practic un atare procedeu.

297 Bachelard, op. cit., p. 81; cf. Jung, Libido, p. 163.

298 Bachelard, op. cit., p. 84. Referitor la focul alchimiştilor, cf. J.-P. Bayard, op. cit., p. 137.

299 Bachelard, Feu, p. 48.

300 Cf. Eliade, Trăite, p. 256-286.

301 Cf. Eliade, Forgerons, p. 10l-l02.

302 Cf. Jules Bloch, Leş Tziganes, p. 28. ma.supra,p.221.

304 Cf. supra, p. 216.

305 Cf. Griaule, Le Symbolisme des tambours soudanais (Melanges d'hist. et d'esth. musicales, 1955), p. 79 şi urm. Despre interdicţiile sexuale legate de tobă, cf. Griaule, Masques dogons, p. 705.

306 Cf. Sachs, Geisî und Werden der Musikinstrumente, p. 254 şi urm.; cf. Schaeffner, Origine des instrument! de musique, p. 24,238 şi urm.; cf. articolul lui P. Germain, La Musique et la psychanalyse (Rev.fr. psychan., 1928, nr. 4), p. 751 şi urm.; cf. de asemenea Granet, Pensee chin., p. 211; teorie a împărţirii celor 12 tuburi ale muzicii chineze în 6 tuburi „masculine" şi 6 tuburi „feminine". „Pe de altă parte, scrie Granet, mitul referitor la cele douăsprezece tuburi face aluzii directe la dansurile sexuale...", cf. op. dl., p. 215. Cu privire la natura psihologică a ritmului în opoziţie cu natura intelectuală a armoniei, cf. E. Willems, Le Rithme musical, p. 35,36. Autorul, în conformitate cu F. Gevaert (Histoire et theorie de la Musique de l'antiquite, Hoste, Gând, 1881, p. 5), relevă valoarea psihologică a formulei greceşti care defineşte ritmul, arsis-thesis, diastolă-distolă. Ritmul poate fi sugerat nu numai

de mişcările cardiace, dar şi de respiraţie, de mers şi de „dragoste (mângâiere, dorinţă, mişcare a coapselor care devine uneori mai excitantă prin folosirea micilor instrumente sonore)", ibid., p. 111.

307 B. de Schloezer, Introduction â J.-S. Bach, p. 31; cf. G. Brelet, Le temps musical, voi. I, p. 259-364.

308 Granet (op. cit., p. 214) arată legătura evidentă, în China, dintre calendar şi cele 12 tuburi de bambus care produc cele 12 sonorităţi fundamentale.

309 Zimmer, op. cit., p. 149; cf. rolul Zeului mexican Macuilxochitl, zeul dragostei, al dansului şi al muzicii; cf. Soustelle, op. cit., p. 42. Cf. J.-P. Bayard, op. cir., p. 72,175,205,216,218.

310 J. Cuisinier, op. cit., p. 17-30.

311 Cf. Griaule, Masques dogons, p. 166, 198, 204; Cazeneuve, Leş Dieux dansentădbola,p. 184 şi urm.; Leenhardt,Notesd'ethnographie,p. 160,163,171.

312 Citat de Leenhardt, op. cit., p. 118.

313 Granet, op. cit., p. 200, nota 2.

314 Sublinierea noastră.

315 Cadran solar, vechi instrument astronomic alcătuit dintr-o tijă verticală care îşi aruncă umbra pe-o suprafaţă plană (n.t.).

316 Cf. Granet, op. cit., p. 319.

317 Cf. Granet, op. cit., p. 124-209.

318 Granet, op. cit., p. 210, 220.

319 Am putea adăuga acestei liste tehnologice instrumentele muzicale „prin frecare": viole, viori etc.; cf. E. Willems, op. cit., p. 115.

320 Cf. Bachelard, A(>, p. 231.

321 Cf. Eliade, Trăite, p. 245; cf. Ezech., 47; Apoc., XXII, l-2.

322 Cf. Przyluski, op. cit., p. 80,90; cf. O. Viennot, op. cit., p. 26,27,29,84,92.

323 Cf. H.G.R., I, p. 109, 130, 146, şi Eliade, Trăite, p. 236; cf. Przyluski, Participation, p. 41 şi Je're'm., II, 20, XVII, l-3.

324 Cf. Harding, op. cit., p. 53 şi urm. Referitor la Yupa (stâlp sacrificial), cf. O. Viennot, op. cit., p. 4l-54.

325 Cf. Piganiol, op. cit., p. 96. Referitor la originea „sabină" a lui Terminus, cf. Grimal, op. cit., articolul Terminus.

326 Cf. Przyluski, La Grande Deesse, p. 89; cf. Jere'm., II, 27: cf. Jung, Libido, p. 210; cf. Guenon, Le Symb. de la croix, p. 77.

327 Cf. Harding, op. cit., p. 126,130.

328 Cf. Harding, op. cit., p. 142, 227; cf. Zimmer, op. cit., pi. III, fig. 8, p. 32; cf. O. Viennot, op. cit., p. 26, 27, 84.

329 Cf. Przyluski, op. cit., p. 67, 69 şi urm.; cf. O. Viennot, op. cit., p. 35,44, 45.

330 Cf. supra, p. 129 şi urm.

331 Jung (Libido, p. 210) stabileşte o apropiere între „Ţeapă" -pallos - de lemn, simbol al lui Ceres, Latona sau Priap, şi „phalages", grindă, „phalos", luminos, şi în sfârşit „phales", falus.

332 Cf. Przyluski, op. cit., p. 81,82,86; cf. O. Viennot, op. cit., p. 52,53. Despre bisexualitatea pomului la seminţia Canaque („rftro" şi palmieri masculi opuşi lui „taro" şi eritrinelor femele), cf. Leenhardt, Notes d'ethnologie, p. 21 şi urm. a. pi. V, 1; VI, 1,3.

333 Cf. Dontenville, op. cit., p. 48.

334 Cf. Eliade, Trăite, p. 238-239,248; cf. despre arborele alchimic, Grillot de Givry, op. cit., p. 324, 388, 395 (fig. II, III, VI), 400, 404, 407, 414; cf. Hutin, op. cit., p. 76.

335 Cf. Przyluski, op. cit., p. 80; cf. Viennot, op. cit., p. 26, 84.

336 G. Dieterlen, Religion des Bambaras, p. 36.

337 Eliade, Trăite, p. 241. Un excelent exemplu de arbore cosmic care leagă cerul de pământ, într-un mit Matako relatat de Metraux şi prin care se întrezăreşte izomorfismul cu focul. Cf. Metraux, Histoire du Monde, p. 509.

338 Cf. Guenon, op. cit., p. 83.

339 Cf. Bachelard, Air, p. 237, 250; cf. A. M. Schmidt, op. cit., p. 14 şi urm.

340 Bagh. Gîtă, XV, l-3.

341 Cf. supra, p. 297 şi urm.; cf. Eliade, Trăite, p. 239.

342 Eliade,Trăire, p. 261, cf. p. 263.

343 Bachelard, Repos, p. 30.

344 Cf. Eliade, Trăite, p. 254.

345 Cf. Cu6not, L'Evolution biologique, p! 17, fig. 3, „arborele genealogic al regnului animal".

346 Cf. Daniel, X, 13; II Esdras, IV, 26; VI, 20; VII, 12: VIII, 1.

347 Cf. Langton, Demonol, p. 227.

348 Langton, op. cit., p. 226.

349 Langton, op. cit., p. 227.

350 Cf. supra, p. 313. Referitor la „pomul răsturnat" şi la bibliografia sa vedică, a se consulta O. Viennot, p. 32 şi urm.

351 Kath. Upan., VI, 1; Maîtri. Upan, VI, 7.

352 Cf. Eliade, Trăite, p. 239-240.

353 Cf. Eliade, op. cit., p. 241.

354 Imnul „Crux fidelis", liturghie catolică a Patimilor; cf. Guenon, Le Symb. de la croix, p. 80.

355 Kretschmer, Korperbau und Charakter; cf. Bleuler, Die Probleme aer Schizoîdie und Syntonie (Zeitschrift fiir die gesam. Neur. und Psych., LXXVIII, 1922).

356 Cf. Bohm, op. cit., II, p. 397.

357 Cf. op. cit., II, 446-448. 358Cf..s«pra,p.260.

359 Cf. Kretschmer, op. cit., p. 102.

360 Minkowski, Schisoph., p. 31, 33.

361 Cf. supra,y. 326 şi urm.

362 Sartre, L'Imaginaire, p. 244.

363 Cf. Spengler, Le Declin de l'Occident, I, p. 272,279.

364 Cf. B. de Schloezer, op. cit., p. 124. Reluând terminologia lui Lupasco, putem spune că e vorba aci de-un „antagonism" armonic.

365 Cf. Freud, Psych. de la vie quotidienne, p. 55 şi Ch. Odier, Le probleme musical et le point de vue de l'origine (în La sem. litt., ianuarie-februarie 1924).

366 Cf. A. Michel, op. cit., p. 164,210.

367 Cf. Teoria semnelor expresive la J.-S. Bach, în A. Pirro, Esthetique de J.-S. Bach, p. 10-l5,32-47 şi urm.

368 Cf. supra, p. 178 şi urm.

369 A. Michel, op. cit., p. 215. Această părere a lui A. Michel ni se pare exagerată întrucât muzica face întotdeauna apel la o morfologie spaţială, de n-ar fi decât prin măsură şi ritm; cf. E. Willems, op. cit., p. 89, cap. II, § 7, La musique et l'espace.

370 Cf. Berthelot, op. cit., p. 378.

371 Cf. op. c/l., p. 155,163.

372 Op. cit., p. 163.

373 E. Souriau a evidenţiat cum se cuvine în universul dramatic această „tensiune interumană", această „interferenţă" care, în armonia operei teatrale, constituie dinamismul specific al funcţiei dramatice; cf. Souriau, Leş Deux cent miile situalions dramatiques, p. 48, 49, 55, 94. Nu trebuie confundată această dialectică a antagonismelor cu eliminarea antitetică.

374 Cf. W. R. Spalding, Manuel d'analyse musicale, p. 179.

375 Referitor la aspectul sintetic al romanului şi al „momentului romanesc", cf. G. Durând, Le Decor mythique, „Concluzia".

376 E. Souriau a realizat un excelent studiu al acestui „sistem de combinaţii dramatice"; cf. E. Souriau, op. cit., p. 94 şi urm.: „N-ar exista totuşi dramă dacă tendinţa n-ar întâlni nici un obstacol..., forţa tendinţei nu e dramatică decât dacă întâmpină o rezistenţă".

377 Cf. supra, p. 283.

378 Spengler, op. cit., I, p. 63,118.

379 Cf. Dumdzil, Indo-Europ., p. 143 şi urm.

380 Cf. op. cit., p. 127 si urm., 147 şi urm.

381 Cf. o/>.cw.,p. 154,157-l58.

382 Cf. op. cit., p. 14l-l42; cf. supra, p. 241 şi urm.

383 Cf. Dumezil, Indo-Europ., p. 170; Servius, p. 65-68; 190.

384 Cf. Cellier, op. cit., p. 47-51.

385 Michelet, Histoire de la Revolutionfranţaise, IV, l p.

386 Cf. Dumezil, Indo-Europ., p. 172; Servius, p. 65; J.M.Q., III, p. 181.

387 Cf. R. Girard, op. cit., p. 31.

388 Cf. Dumezil, Indo-Europ., p. 240.

389 Op. cit., p. 241; cf. J. Guitton, Le Temps et l'Eternite chez Plotin el saint Aitgustin.

390 Cf. Eliade, Forgerons, p. 179.

391 Op. cit., p. 180. Alchimia e de fapt modelul occidental şi oriental al unui progres spre un ţel biruitor al dramei chymice, astrobiologia nu e decât făgăduiala unei întoarceri.

392 Cf. supra, p. 54 şi urm. Cf. P. Ricceur, op. cit., p. 153, noţiunea de „Simbol primar".

393 Cu toate că ar fi interesant de constatat felul în care un mit stricto-sensu anexează în treacăt evenimentele istorice importante, cum o dovedeşte compararea unui mit caledonian relatat de Leenhardt cu lecţiunea sa istorică relatată de P. Lambert; cf. Leenhardt, Documents neo-caledoniens, p. 60-65; cf. P. Lambert, Mteurs et superstitions des Neo-Caledoniens, p. 301; cf. Krappe, op. cit., p. 328 şi urm. Contrar credinţei evhemerismului (doctrină conform căreia zeii păgânismului sunt personaje umane divinizate după moartea lor, n.t.), nu documentul istoric e cel care provoacă mitul, ci structurile mitice sunt cele care captează şi informează documentul arheologic.

394 Cf. J.-P. Bayard, Histoire des legendes, p. 10.

395 Cf. Levi-Strauss, Structure et Dialectique, în Anthropologie structurale, p. 257 şi urm.

396 Levi-Strauss, La Structure des mythes, în Anthrop. struct., p. 320. După cum recunoaşte autorul însuşi, „apropierea mitului de limbaj nu rezolvă nimic".

397 Reintegrare cu totul relativă, deoarece sincronismul, supraîncărcând un mit, anulează cât de cât linearitatea diacronică.

398 Cf. supra, p. 28 şi urm.; cf. Levi-Strauss, op. cit., p. 105 şi urm., în care autorul minimalizează legea lingvistică a arbitrariului semnului.

399 Levi-Strauss, op. cit., p. 232. Cf. Levi-Strauss, La Pensee sauvage, p. 206, în care admite o dată cu Saussure că „arbitrarul semnului comportă grade".

400 Anthrop., p. 233; cf. polemica cu G. Haudricourt şi G. Granai. Op. cit., p. 95.

401 Levi-Strauss, op. cit., p. 233.

402 Acelaşi termen de pachet e folosit într-un sens foarte apropiat de cel conferit de noi de către Leroi-Gourhan, în La fonction des signes dans Ies sanctuaires paleolithiques, op. cit., p. 308.

403 Cf. J. Soustelle, La Pensee cosmologique des anciens Mexicains, p. 9.

404 Am arătat că procesul muzical e de aceeaşi esenţă cu discursul mitic. Ele nu depind unul de altul, ci se clasează în aceeaşi grupă de structuri sintetice.

405 Levi-Strauss, op. cit., p. 252.

406 Cf. op. cit., p. 229

407 Op. cit., 255. E teza dezvoltată în La Pensee sauvage.

408 Cf. polemica cu Gurvitch, în Levi-Strauss, Anthropol. structurale, p. 354; cf. supra, p. 54—55.

409 Cf Troubetzkoy, Pr'mcipes de phonologie, p. 37, 48,82.

410 Levi-Strauss, Leş Mathematiques de l'homme, în Bull. intern, des sciences soc., Unesco, voi. 6, nr. 4, republicat în Esprit, nr. 10,1956, p. 529 - 532; cf. Gurvitch, Le Concept de structure sociale (Cahiers intern, de soc., voi. 19, anul II, 1955, p. 14,17,19); cf. Levi-Strauss, Leş Mathematiques el Ies sciences sociales, în Bull. intern, des sciences soc., p. 647.

411 Cf. Piaget, Epislem. genetique, I, p. 77-80.

412 Cf. m/ra.p. 381şiurm.

413 Cf. Levi-Strauss, Leş Math. et Ies sciences soc., p. 647 şi urm.

414 E ceea ce recunoaşte pe deplin lingvistica însăşi, care-şi dă seama că e mai greu să formalizezi şi chiar să formulezi structurile sintactice, şi cu atât mai mult cele semantice, decât cele ale fonologiei. De fapt, termenul de structură nu începe să fie bine aplicat, în lingvistică, decât la nivelul lexicului. Cf. P. Guiraud, La Semantique, p. 68; Matore, Methode de lexicologie,p. 15,22,61,65. Cf. Saussure, op. cit., p. 183.

415 Levi-Strauss, Structure des mythes, p. 236.

416 Op. cit., p. 245 şi urm.

417 Op. cit., p. 248.'

418 Cf. supra, p. 284 şi urm.

419 Cf. G. Durând, Lucien Leuwen ou l'hero'isme a l'envers.

420 Levi-Strauss, op. cit., p. 254.

421 Cf. Eliade, Images et Symboles, p. 73, şi Mythe de V eternei retour, p. 83 şi urm.; cf. Griaule, Masques dogons, p. 774.

422 Levi-Strauss, op. cit., p. 254.

423 Cf. R. Girard, Le Popol-Vuh, op. cit., p. 32,38,43, şi J. Soustelle, La Pensee cosmologique des anciens Mexicains, p. 14-l8.

424 Cf. Levi-Strauss, op. cit., p. 223.

425 Cf. supra, p. 86.

426 Cf. Leenhardt, Documents neo-caledoniens, p. 42l-428: „Le Cadet de Mejeno" şi „Le Cadet de Taou", cf. şi p. 466, „Leş Femmes du polygame".

427 Cf. S. Comhaire-Sylvain, Leş Contes hattiens, voi. I.

428 Cf. J. Nicolas, Mythes et etres mythiques des L'ela de la Haute-Volta, op. cit., p. 1370 şi urm.

429 Cf. Griaule, Leş Masques dogons, p. 702.

430 Leenhardt, op. cit., p. 426, „Le Cadet de Taou".

431 Cf. J. Nicolas, op. cil., p. 1376.

432 Cf. Griaule, op. cit., p. 703: „în povestea asta păstorul pierde pentru că n-a săvârşit binele"; cf. J. Guiart, Contes et legendes de la Grande Terre, p. 17 şi urm.

433 S. Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 75.

434 Op. cit. (Lecţiunea Rep. Dominicană şi Batlaping), p. 17.

435 Cf. supra, p. 195 şi urm.

436 Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 15 (Brazilia).

437 Cf. Leenhardt, op. cit., p. 42l-426.

438 Cf. Soustelle, op. cit., p. 19.

439 Op. cit., p. 24 şi 71.

440 Leenhardt, op. cit., p. 423.

441 Cf. F. Bar, Leş Routes de l'autre monde. în colecţia de basme a lui Comhaire-Sylvain, scufundarea, îngroparea e foarte adeseori înlocuită cu o vădită aluzie la infern: sate ale „Orfanilor de mamă" (versiune Bulu, p. 45), „tărâm al duhurilor" (versiune Benga, p. 47), inferne acvatice (Batlaping, p. 51), „tărâm al morţilor" (Dschagga, p. 51), mai rar „călătorie la Dumnezeu" (Nyassaland, p. 55).

442 Cf. supra, p. 201 şi urm.

443 Op. cit., p. 7.

444 Cf. supra, p. 244 şi urm.

445 Leenhardt, op. cit., p. 427.

446 Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 31.

447 Op. cit., p. 8, 34.

448 Cf. supra, p. 247 şi urm.

449 a. op. cil.,p. 16,22.

450 Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 2-3; Griaule, op. cit., p. 702.

451 Leenhardt, op. cit., p. 428.

452 Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 36. 423 J. Nicolas, op. cit.., p. 1376.

454 Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 13, 20.

455 Op. cit., p. 43 (versiunea Bene-Mukuni).

456 Cf. J. Nicolas, op. cit., p. 1382.

457 Cf. supra, p. 230 şi urm.

458 Cf. supra, p. 244 şi urm.

459 Cf. supra, p. 317 şi urm.

460 Cf. Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 51,144.

461 Op. cit., p. 209 şi urm.

462 Op. cit., p. 217.

463 Cf. op. cit., p. 236, 239,248.

464 Cf. supra, p. 78, 85 şi urm., 205 şi urm.

465 Inversăm cele două moduri ale Formei l aşa cum au fost clasate de Comhaire-Sylvain. Seria de tip Oaia, în care soţia e devorată, ni se pare mai puţin eufemică decât cea de tip Domangage. Vom clasa tipurile de basme colecţionate de Comhaire-Sylvain în ordinea următoare: Năpârca (caz extrem în care soţia devorată moare), Domangage, Mirate', Oaia, Noua Năpârcă, Trei Câini, Razcouiss Macaq şi Viteazul.

466 Op. cit., p. 85, 116, 129, 201, 239. în toate lecţiunile chiliene, africane (Lamba), indiene (Arowaq, Choco, Pamnă sau Tepecano) sau chiar provensale e o interdicţie similară celei din vechile mituri mediteraneene: Psyche, Euridice, Pandora; cf. versiunea neo-caledoniană „Femeia Peşte", în Leenhardt, op. cit., p. 470,

467 Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 209.

468 Cf. op. cil., p. 30,67,178.

469 Cf. supra,p. 211.

470 Cf. op. cit., p. 248.

471 Cf. op. cit., p. lll, 112,175.

472 Op. cit., p. 226, tipul de basm „Cei Trei Câini", în care câinii sunt victimele soţului cel rău. Li se dă foc, dar, mulţumită unui os păstrat într-o cutiuţă şi căruia i se adaugă nişte grăunţe, un ac şi-un fir de păr (gulliverizare), vor fi înviaţi.

473 Op. 'cit., p. 64,173,177.

474 Op. cit., p. 9,209,217.

475 Op. cit., p. 51,144, 217,220, 248.

476 Op. cit., f. 221.

477 Op. cit., p. 52 (Republica Dominicană).

478 Op. cit., p. 57.

479 S. Comhaire-Sylvain, op. cit., p. 154.

480 Op. cit., p. 51,124,159. m Op. cit., p. 30,178.

482 Cf. Przyluski, La Grande De'esse, p. 65.

483 Cf. E. Dardel, La Signification du mythique, în „Diogene", nr. 7,1954.

484 Cf. Levi-Strauss, op. cit., p. 225.

485 Cf. Dumezil, Leş Dieux des Germains, p. XIII.

486 Le>i-Strauss, op. cit., p. 225.

487 Levi-Strauss, Structure ei Dialectique, op. cit., p. 257.

488 L. Dumont, La Tarasque, p. 25-l17. Cf. de asemenea rolul povestirii paralel cu cel al desenului în testul arhetipal al lui Yves Durând (în Cahiers intern, de symbolisme, nr. 4,1963).

489 L. Dumont, op. cit., p 139-l70.

490 Op. cit., p. 223.

491 Op. cit., p. 225.

492 Preferăm în mod hotărât termenul de izotopism în loc de izomorfism folosit de Ch. Baudouin, a cărui rădăcină supărătoare aminteşte prea mult vacuitatea formei. Cf. Baudouin, Psychan. de V. Hugo, p. 202; cf. supra, p. 34,

493 Cf. Soustelle, op. cit., p. 63-65.

494 Nu credem, într-adevăr, într-un atare domeniu, că istoria şi geografia trebuie să fie solicitate „mai întâi"; cf. Levi-Strauss, op. cit., p. 273. întrucât documentul fantastic scapă istoriei într-o şi mai mare măsură decât documentul tehnologic, cf. Leroi-Gourhan, Homme el Matiere, p. 18.

493 Levi-Strauss, op. cit., p. 225. Cf. La Pensee sauvage, cap. VIII, „Le Temps retrouve".

CARTEA A TREIA
ELEMENTE PENTRU O FANTASTICA TRANSCENDENTALĂ

Speculaţia filosofică aparţine ţelurilor pe care şi le propun ştiinţele omului: ea n-ar putea trece câtuşi de puţin drept un instrument de investigare.
A. LEROI-GOURHAN, Archeologie du Pacifique Nord, p. 514.

Dar chiar de n-ar mai române... decât nişte măşti golite de sens, nişte picturi neînţelese şi nişte dansuri lipsite de obiect, nu e mai puţin cert că, la acest popor, îndărătul tuturor acestor forme şi tuturor acestor ritmuri, stă cuibărită voinţa lui de-a dăinui, voinţă care-i vine în clipa când, după spusele lui, ia cunoştinţă de descompunerea adusă de moarte.
M. GRIAULE, Masques dogons, p. 819.

I. UNIVERSALITATEA ARHETIPURILOR

Ne propuneam, în introducerea *1 acestei cărţi, să ducem la bun sfârşit o descriere realmente fenomenologica a conţinuturilor imaginaţiei făcând apel, fără altă preferinţă în afară de-o preferinţă metodologică a imperativelor bio-psihice, la totalitatea traseului antropologic. Refuzând separarea conştiinţei imaginante de imaginile concrete care o constituie semantic, optăm în mod deliberat pentru o fenomenologie împotriva psihologismului ontologic de tip reflexiv. Această voinţă descriptivă trebuia să ne ducă la o analiză, apoi la o clasificare structurală a diverselor conţinuturi posibile ale imaginarului. Astfel am arătat cum cele trei reflexe dominante care ne serviseră drept fir conducător psihologic în ancheta noastră repartizau trei mari grupuri de scheme, schemele diairetice; verticalizante pe de o parte, simbolizate prin arhetipurile sceptrului şi spadei, izotopi ai unui întreg cortegiu simbolic, pe de altă parte schemele coborârii şi ale interiorizări simbolizate prin cupa şi componenţii ei simbolici, în sfârşit, schemele ritmice, cu nuanţele Tor ciclice sau progresiste, reprezentate prin roata denară sau duodenară şi bastonul înmugurit, pomul. Grupasem această tripartiţie în două regimuri, unul diurn, cel al antitezei celălalt nocturn cel ideufemismelor propriu-zise. Apoi am arătat cum aceste clase arhetipale determină nişte genuri structurale şi descrisesem structurile schizomorfe, structurile mistice şi în cele din urmă structurile sintetice ale imaginarului. Pornisem de la ipoteza semanticităţii imaginilor, şi-am constatat în tot cursul acestui studiu cât de fructuoasă e această ipoteză: simbolurile şi grupările izotope care le leagă ne-au apărut ca fiind direct revelatoare de structuri. Cu alte cuvinte, imaginarul, într-un

anumit sens, nu ne trimite decât tot la el, şi ne-am fi putut mulţumi cu clasificarea stabilită anterior *2. Totuşi, dacă o atare convergenţă a rezultatelor, dacă o totală verificare a semantismului imaginilor e posibilă, e necesar să ne punem întrebări cu privire la sensul care poate fi indus dintr-o concordanţă atât de generală. Nu există o Cheie a Viselor, dar visele în ansamblul lor si prin structurile lor coerente manifestă o realitate al cărei sens global poate fi identificat. Cu alte cuvinte, ne rămâne să studiem sensul semantismului imaginar în general. Şi dacă am refuzat să vedem în imagine semnul vulgar al unei realităţi psihologice sau al unei realităţi extrinseci conştiinţei, trebuie totuşi să ne întrebăm acum cărui demers ontologic îi corespunde semantismul în general, înseamnă a trece de la morfologia clasificatoare a structurilor imaginarului la o fiziologie a funcţiei imaginaţiei *3, înseamnă a schiţa o filozofie a imaginarului, pe care am putea-o numi, aşa cum sugerează Novalis, o fantastică transcendentală *4. Şi această expresie n-ar fi simplu joc de cuvinte, dacă am putea arăta cum că această funcţie imaginativă e motivată nu de lucruri, ci de-un mod de-a încărca universal lucrurile cu un al doilea sens, cu un sens care ar fi lucrul cel mai universal distribuit din câte sunt pe lume. Cu alte cuvinte, dacă am putea dovedi că există o realitate identică şi universală a imaginarului.

Înainte de-a putea trage o astfel de concluzie filosofică, trebuie totuşi să înlăturăm două obiecţii care mai pot fi formulate împotriva transcendentalităţii conştiinţei imaginante: şi anume că cele două regimuri care structurează această conştiinţă sunt exclusive unul faţă de celălalt şi că, în realitate, noţiunea de funcţie imaginantă conţine două realităţi psihologice antagoniste, care se opun, de pildă, în tipurile de reprezentare diferenţiate de psihologia caracterologică sau în fazele simbolice diferenţiate de istoria iconografiei şi a beletristicii. Putem încerca să obiectăm că aceste realităţi antagonice sunt concretizate de motivaţii pur fenomenale, desigur .nu de motivaţii a priori, ca acelea pe care le respingeam la începutul acestui studiu, ci de motivaţii pe care le putem induce din studiul fenomenologic al imaginaţiei.

Cu alte cuvinte, departe de-a fi a priori universală, funcţia imaginantă ar fi motivată de cutare sau cutare tip psihologic definit, iar conţinutul imaginar de cutare sau cutare situare în istorie şi în timp. Acestea sunt cele două obiecţii aduse arhetipologiei transcendentale de către tipologie şi istorie, obiecţii pe care trebuie să le examinăm acum.

Cele trei mari grupuri de structuri ale fantasticii pe care le-am descris ne-ar putea face să credem că e vorba de tipuri psihologice de reprezentare exclusive unele faţă de altele, şi să ne îndemne să credem că arhetipologia nu e altceva decât o tipologie. Cu atât mai mult cu cât numeroase caractere ale diferitelor tipuri psihologice coincid cu cele ale diverselor regimuri

ale imaginii. Acel tender minded, descris de James *5, nu întrupează oare exemplar Regimul Diurn al imaginii? Ca şi imaginaţia schizomorfă, tender minded-ul îşi reglează reprezentările conform unor principii abstracte, e intelectualism idealist, lesne dogmatic. Şi mai ales Regimul Diurn şi Regimul Nocturn nu j coincid oare reciproc cu cele două tipuri psihologice celebre, aşa cum le-a descris Jung *6? în sfârşit, oare nu semnalasem chiar noi *7 o anumită înrudire între Regimul Diurn al imaginii şi reprezentările schizofrenicilor?

Trebuie remarcat mai întâi că tipologiile citate nu coincid niciodată complet cu regimurile imaginii, aşa cum le-am descris.

Pentru James *8, de pildă, raţionalistul ar fi înainte de toate „monist" şi „sentimental", caractere incompatibile cu aspectul diairetic şi polemic al structurilor diurne pe care le polarizează arhetipul spadei şi schemele antitetice. Cât despre segregarea şi clasificarea persoanelor în tipuri ireductibile unele la celelalte, aşa ceva nu s-a susţinut niciodată cu-adevărat. Mai întâi pentru că segregarea tipologică ar conduce la un adevărat rasism caracterologic care ar fragmenta speţa umană în elemente eterogene şi ar interzice orice comunicare între conştiinţe. Până şi Jung, care totuşi „greşeşte când stabileşte o graniţă prea distinctă între lumea exterioară şi lumea interioară" *9, între universul intravertirii şi cel al extravertirii, recunoaşte că „fiecare tip... are în el o tendinţă foarte marcată să compenseze caracterul unilateral al tipului său...". Jung face categorica precizare că propria sa tipologie nu e o caracterologie şi că cele două funcţii, introversivă şi extraversivă, sunt întotdeauna prezente, „o atitudine tipică nu indică aşadar niciodată decât o predominanţă relativă..." *10. La drept vorbind, termenul de „tip" folosit de Jung se pretează la confuzii şi-ar fi mai bine să-l înlocuim cu cel de „factor" *11, care admite competiţia şi pluralul în cadrul aceluiaşi fenomen. Chiar în cazurile psihologice cele mai extreme, când boala pare a privilegia, caricaturizând-o, cutare sau cutare trăsătură tipică, suntem într-adevăr nevoiţi să constatăm că tabloul patografic nu e chiar atât de limpede pe cât se credea, însăşi psihiatria e nevoită să facă apel la noţiuni ca „psihoze atipice" sau „psihoze asociate", atât de complexe sunt sindroamele şi atât de aberant folosesc nişte simptome clasificate la rubrici din punct de vedere teoretic opuse *12.

384

Cu atât mai mult în stările psihice zise normale nu există niciodată o despărţire categorică a regimurilor imaginii.

Structurile schizomorfe, mistice şi simbolice sunt, ca să folosim o expresie pe care Krasnuschkine şi Minkowska *13 o aplică schizoidiei, sintoniei şi epileptoidiei, „trei direcţii fundamentale după care se desfăşoară şi înfloreşte viaţa omenească! Aceşti „factori"

constituie împreună rădăcinile oricărei conştiinţe normale şi n-au altă realitate decât cea metodologică prin forţa *14 de coerenţă pe care-o introduc respectiv în câmpul conştiinţei. Motivând constelaţii în conştiinţă, ei nu sunt determinisme absolute pentru totalitatea comportamentului: am văzut cum conştiinţa se poate converti de la un regim la altul. „Caracterele" psihice nu sunt nici ele imuabile, şi psihologii recunosc că pot varia în cursul evoluţiei ontogenetice sub presiunea unor traumatisme şi-a unor crize inevitabile. Există motivaţii externe de „îngustare" sau, ca să utilizăm terminologia lui Rorschach, de „coartare" *15, sau dimpotrivă, de „dilatare" a comportamentului ca si a câmpului imaginilor. Cu alte cuvinte, regimul imaginilor nu e îngust determinat de orientarea tipologică a caracterului, dar pare influenţat de factori evenimenţiali, istorici şi sociali, care dinafară solicită cutare sau cutare înlănţuire a arhetipurilor, suscită cutare sau cutare constelaţie. Pe de altă parte, comportamentul caracterial al personalităţii nu coincide în mod obligatoriu cu conţinutul reprezentărilor. Remarcasem *16 că foarte adesea reprezentarea şi conţinutul ei imaginar, oniric sau artistic poate dezminţi în mod radical comportamentul general al personalităţii. Imaginaţia lui Lautreamont nu corespunde comportamentului lui Isidore Ducasse *17, şi dacă admitem împreună cu Jaspers că psihoza de care suferă Van Gogh e schizofrenică, întreaga operă a acestui pictor dezminte caracterele psihologice ale acestei *18 psihoze şi constituie un model de imagistică mistică. Psihanaliza a pus satisfăcător în evidenţă aceste ciudate fenomene de „compensare" reprezentativă în care imaginea are drept misiune să suplinească, să contrabalanseze sau să înlocuiască o atitudine pragmatică. Bogăţia şi regimul imaginaţiei pot foarte bine să nu coincidă cu aspectul general al comportamentului sau al rolului psihosocial. Şi aici, cu un personaj de „câteva centime" putem avea o imaginaţie de-o sută de mii de franci, în domeniul atât de complex al antropologiei trebuie să ne ferim de sistematizările facile ale tipologiei care sileşte opera de artă, sau acea schiţă a operei de artă care e imaginea, să se conformeze comportamentului pragmatic. Muzica de-o mistică seninătate a lui J. S. Bach a fost compusă de-un funcţionar, om de viaţă, iute la mânie, amator de mâncare bună, iar operele cele mai terifiante ale lui Goya au fost gravate sau pictate chiar în clipa când artistul învinsese angoasa neurastenică, în sfârşit, există întotdeauna o ordine preferenţială subiacentă oricărei clasificări tipologice: James îl opune pe „delicat" barbarului *19, iar pentru Jung introversiunea pare a avea cea mai mare valoare pentru că are cea mai mare bogăţie psihică. Ar trebui atunci, înainte de orice luare în considerare a tipologiei, să se examineze cărui tip aparţine tipologistul...

Dacă psihologia diferenţială nu e suficientă pentru a situa arhetipologia, ne putem întreba, întrucât cele două mari regimuri arhetipale par să graviteze reciproc în jurul unui model ideal

de sexualitate, dacă nu cumva constelaţiile simbolice nu corespund pur şi simplu unor tipuri de reprezentare diferenţiate după sex. Nu cumva există un determinism al imaginilor şi o segregaţie a schemelor având drept punct de plecare atitudinea sexuală a partenerilor unui cuplu? Regimul Diurn ar fi astfel modul curent de reprezentare al conştiinţei masculine, în timp ce Regimul Nocturn ar fi cel al reprezentărilor feminine. Or, şi aici ne vom afla în faţa aceluiaşi indeterminism tipologic descoperit în legătură cu relaţiile caracterului psihic şi al conţinutului imaginaţiei. Imaginile nu coincid cu rolul sau cu comportamentul psihosocial, după cum nu coincid nici cu consensul sexual. Un mascul n-are în mod obligatoriu o viziune virilă asupra Universului. După Jung, ar exista chiar o inversiune completă în imaginea pe care individul şi-o face despre eul său în raport cu determinarea psihologică a sexului *20. Orice individ fiind ca atare un androgin psihofiziologic, poate manifesta, atât în vise, cât şi în proiecţiile imaginare ale stării de veghe, o fantastică sexuală fără punct de contact cu sexualitatea sa fiziologică. Fiecare mascul e stăpânit de potenţialităţi reprezentative feminizante, anima, şi fiecare femeie posedă dimpotrivă un animus imaginar *21. Dar mai e ceva: în spatele acestei inversări a „sexului sufletesc" se ascunde în realitate o „diversitate inepuizabilă" de manifestări *22. Căci imaginea sufletului poate fi la rându-i valorificată pozitiv sau negativ: „Anima poate să apară la fel de bine în postură de blândă fecioară sau de zeiţă, de vrăjitoare, de înger, de demon, de cerşetoare, de prostituată, de soţie, de amazoană..." *23. Ce să însemne asta? Ce altceva decât că un indeterminism sexual impune practic alegerea arhetipurilor şi că nu trebuie să vedem în categoriile psiho sexuale ale lui Jung decât definiţia teoretică a unui element normal, a unei reprezentări normative a sufletului, de la care pornind, toate combinaţiile practice sunt posibile. Cine nu-şi dă seama, de pildă, că pentru masculul uman imaginarea unei anima în chip de vrăjitoare înfricoşătoare sau dimpotrivă sub înfăţişarea liniştitoare a unei fecioare neprihănite sau a mamei protectoare polarizează dezvoltarea imaginară şi mitică a două regimuri diametral opuse?

385

Vrăjitoarea reclamă un comportament imaginar diairetic, în timp ce fecioara sau mama suscită constelaţii mistice si temele intimităţii şi ale repaosului. Importante nu atât conceptul general de anima, cât conţinutul material şi semantic atribuit acestei imagini, în ultimă analiză, animus si anima nu apar decât ca termeni taxinomici comozi, iar regimul imaginii nu e motivat până la urmă de imaginea sexuală a sufletului: feminitatea ca şi virilitatea îşi are, după cum am văzut, locul în toate regimurile. Cu atât mai mult cu cât psihologia introduce un al treilea element: „Persona" sau atitudinea obişnuită exterioară a individului, Persona pe care o motivează comportamentul sexual fiziologic, dar pe care individul o poate pierde când e

dominat de imaginea sufletului, aşadar Persona masculină se efeminizează, în timp ce, dimpotrivă, cea feminină se virilizează *24. Regăsim la nivelul Personei sexuale marea regulă semantică a confuziei dintre sensul activ şi sensul pasiv al verbului şi al acţiunii: reprezentarea imaginară e putere generală de-a te pune în locul celuilalt şi de-a nu reţine decât sensul verbal sau factiv prin excluderea modalităţilor pasive sau active.

În sfârşit, Jung recunoaşte până la urmă că aspectul imaginii sufletului - dacă nu sexul său - e mai degrabă motivat de moravurile si de presiunile sociale decât determinat fiziologic. De pildă culturile patriarhale ar contribui la întărirea forţei animus-ului si ar refula anima; tot astfel societatea occidentală, care tolerează o poligamie de fapt din, partea masculului, suscită la acesta o anima unificată, elfică şi sacralizată, în timp ce femeia, a cărei Persona e constrânsă la monogamic, va avea un animus polimorf *25. Imaginea sufletului ar depinde aşadar mai mult de factori culturali decât de imperative fiziologice. Aşa cum o tipologie caracterologică nu putea da socoteală de regimurile imaginarului şi de proiecţiile iconografice, o tipologie a sexelor nu poate explica alegerea cutărei sau cutărei constelaţii de imagini. Psihologic vorbind, după cum reflexologia ne lăsa s-o presimţim, imaginaţia umană pare lipsită de orice predeterminare categorială, si se poate vorbi, dincolo de somaţiile caracterului sau ale sexului, despre o universalitate a imaginarului pe care nu vine s-o dezmintă decât excepţia patologică în care imaginaţia pare blocată în cutare sau cutare structură exclusivă. Trebuie să examinăm acum dacă transcendentalitatea psihologică a imaginarului şi universala potenţialitate a structurilor imaginii nu s-ar estompa în faţa presiunilor ce emană din mediul cultural, ce emană din istorie. Dacă, psihologic vorbind, există o atipicalitate psihologică a imaginarului, izotopismul şi polarizarea imaginilor în jurul anumitor arhetipuri nu s-ar datora oare evenimentelor culturale?

Nu e cazul să revenim asupra celor ce-am spus deja *26 cu privire la raporturile reciproce, în cadrul traseului antropologic, dintre mediul tehnic înconjurător şi natură în geneza imaginilor, ci mai degrabă să ne punem întrebări în legătură cu condiţionarea pe care ar putea s-o provoace anumite mituri şi imagini deja elaborate şi vehiculate de consensul social şi istoric. Se poate considera într-adevăr, împreună cu Jung, că o tipicalitate socio-istorică vine să ia locul atipicalităţii psihologice şi să dicteze preponderenţa cutărui sau cutărui regim al imaginii. Totuşi trebuie să precizăm bine ce înţelegem prin presiune istorică: nu e vorba decât de presiunea evenimenţială a ideologiilor unui moment dintr-o civilizaţie, şi pentru a semnifica această presiune preferăm s-o denumim mai degrabă „pedagogie".

Trebuie mai întâi să remarcăm câţi gânditori atât de diferiţi cum sunt istoricii, filosofii istoriei, esteticienii au semnalat faptul că regimurile imaginarului se localizează foarte precis în cutare

sau cutare fază culturală, şi că arhetipurile se întind ca o pată de ulei într-o epocă dată în conştiinţa unui grup social dat. Astfel, Ostwald *27 ajunge să denumească cele două mari grupe ale tipologiei sale privind marile personalităţi prin vocabule împrumutate din istoria culturală: „clasici şi romantici", bipartiţie corespunzând grosso modo cu privilegiul alternativ al celor două regimuri ale imaginarului. De asemenea, istoricii gândirii sunt frapaţi de alternanţa istorică a raţionalismului şi a empirismului, a mentalităţilor asertorice şi apodictice *28, a dualismelor transcendenţei radicale sau, dimpotrivă, a monismului şi a imanenţei *29. Tocmai această disociere în ere mitice psihosociale îngăduie studiilor de literatură sau de istorie a filozofiei să claseze din punct de vedere istoric viziunile despre lume *30 şi să facă din concepţiile şi imaginaţia unui autor o adevărată modă coextensivă a unei întregi epoci. Astfel Guy Michaud a studiat oscilaţiile modelor idealiste şi realiste din istoria literaturii, arătând că frecvenţa acestor „nopţi" şi acestor „zile" ale istoriei, arătând că punctele de inflexiune dialectice se situează aproximativ din jumătate în jumătate de generaţie *31. Tot astfel iconografia urmează mode bine diferenţiate: abstractizare, realism al figurilor, impresionism, expresionism constituie faze istorice şi iconografice care permit să se realizeze coincidenţa clasificării operelor de artă cu motivaţiile psihosociale ale unei epoci determinate *32. Acestei presiuni pedagogice i-ar fi supuse nu numai sistemele filosofice, ştiinţifice şi iconografice, ci chiar cazurile extreme de tipificare, şi anume nevrozele şi psihozele. Structurile patologice ar fi favorizate de „spiritul dominant" în cutare sau cutare epocă: isteria şi fantasmele ei ar constitui apanajul secolului ai XVIII-lea, în vreme ce al nostru ar avea parte de schizofrenie *33.

387

Interpretarea dată acestui fenomen de presiune pedagogică este în general aceea a unei pedadogii negative. Forme, mituri şi imagini oficiale ar refula aspiraţiile fantastice străine regimului lor. Astfel, de pildă, geometrismul abstract al iconografiei primitivilor ar fi expresia unei „imense nevoi de linişte", în opoziţie cu lotul de credinţe, mituri şi adevăruri pe care îl impune lupta aspră pentru viaţă. Abstractizarea imaginilor şi geometrizarea lor ar apărea atunci când omul e obosit de terorile în faţa naturii şi de construcţiile epice, existenţiale sau istorice *34. Această abstractizare iconografică, acest geometrism al figurilor ar apărea din nou în mod firesc ori de câte ori necesităţile vitale ar deveni prea imperative: arta non figurativă contemporană, anunţată de natura moartă cezanniană sau cubistă, s-ar îndepărta atât de expresionismul figurii umane, cât şi de realismul care obsedează mai mult sau mai puţin orice peisaj. Vastă mişcare picturală care, la începutul acestui secol, întoarce spatele senzorialului şi percepţiei pentru a ajunge la stilizare şi intelectualism *35. Eventuala fericire

pe care aceste generaţii o caută în artă „nu constă, scrie Worringer *36, în a se prelungi în lucrurile lumii exterioare, în a se savura pe sine în ele, ci în a smulge fiecare obiect particular extern arbitrariului său..., în a-l eterniza apropiindu-l de forme abstracte şi în a descoperi astfel un punct de oprire în goana fenomenelor". După Jung, soarta culturilor „orientale", şi în special a budismului, ar consta şi ea din fuga prin introversiune şi Spaltung de cotropirea înspăimântătoare a Karmei. „Abstractizarea ar fi o funcţie care luptă împotriva participării mistice primitive" *37. Dar totuşi această asimilare a budismului şi a hinduismului cu o gândire abstractă poate părea eronată *38, această reflexie a lui Jung se aplică pe deplin legalismului iconoclast al evreilor şi arabilor. Occidentul a avut întotdeauna tendinţa, luând drept model cultura! aceste monoteisme semitice, „să piardă şansa de-a rămâne femeie", după excelenta formulare a lui Levi-Strauss *39. S-ar putea spune chiar că, pentru Occident, Regimul Diurn al imaginilor a fost mentalitatea pilot, ale cărei ilustrări sunt diairetica platoniciană şi dualismul cartezian *40.

Această refulare pedagogică ar juca rolul de frustrare faţă de cutare sau cutare regim al imaginaţiei umane, iar conştiinţa colectivă ca şi conştiinţa individuală şi-ar reconstitui integritatea pe plan imaginar prin proiecţie, care constă de pildă, în plin Aufklărung, în promovarea miturilor preromantice, apoi la generaţia următoare ar avea loc o imitare concretă a acestor mituri, imaginile tainic proiectate de generaţia precedentă devenind modelele imaginaţiei celor mai tineri: Goethe scrie Werther în 1774, iar tinerii care se sinucid sunt cei din 1820.

389

Istoria n-ar fi decât o vastă „realizare simbolică" *41 a aspiraţiilor arhetipale frustrate. Proiecţiile imaginare şi mitice s-ar închega încet-încet în imitaţii active, în moduri de viaţă care se codifică în concepte socializate, solidificate în sisteme pedagogice care, la rândul lor, frustrează celelalte regimuri ale aspiraţiei arhetipale. Fapt ce-ar explica diastolele şi sistolele istoriei imaginarului aşa cum le scoate la lumină Guy Michaud prin intermediul istoriei literaturii franceze42. O „zi" a devenirii imaginare ar fi de aproximativ două generaţii de 36 de ani fiecare, una diurnă, „idealistă", cealaltă nocturnă, „realistă", reperabile prin utilizarea mai frecventă într-un caz şi, respectiv, în reciprocul său, a „temei nopţii" şi a „temei amiezii". Mecanismul frustrare-imitaţie, constitutiv refulării, ar explica în ultimă analiză această regularitate a fazelor imaginative în istoria literară: din jumătate în jumătate de generaţie, o temă ar avea timpul să treacă din stadiul de defulare de pe urma unei frustrări în stadiul de presiune pedagogică imitată în toată regula de grupul social, şi să devină astfel, la rândul ei, opresivă. Dialectica epocilor istorice se reduce aşadar la dubla mişcare, mai mult sau mai

puţin agravată de incidentele evenimenţiale, a trecerii teoretice de la un regim de imagini la altul, si a schimbării practice, măsurată de durata medie a vieţii omeneşti, de la o generaţie adultă la alta: o pedagogie o alungă pe cealaltă, am putea spune, şi durata unei pedagogii nu e limitată decât de durata temporală a vieţii pedagogului.

Dar dacă, pe de o parte, emergenţa constelaţiilor simbolice şi a regimurilor mitice e promovată de mecanismul psihologic al refulării şi al defulării datorat conflictului dintre generaţii, un alt mecanism, aproape contrar celui dintâi, e cel al supradeterminării mitice la o epocă dată si al imperialismului regimului arhetipal în toate domeniile. Procesul conflictual de refulare se dublează cu un proces invers de coalescenţă a ştiinţelor, artelor, preocupărilor utilitare şi tehnice în jurul unei teme mitice unice caracteristice unei epoci. Astfel s-a pus bine în evidenţă că „firul conducător" al spiritului romantic, arhetipul martinist al ciclului căderii şi mântuirii, se afla întărit şi parcă monetizat pe planuri foarte diferite *43. Cellier, făcând „inventarul" conţinutului unui „cap romantic" teoretic *44, descoperă motivaţii ale reînnoirii epice care sunt tot atâtea aspecte transpuse ale acestei reînnoiri. Pe plan ştiinţific, Cuvier, Geoffroy St-Hillaire, Carnot, Fresnel, ca şi Ampere au un Weltanschauung ştiinţific unitar care uşurează punerea în circulaţie a unei noţiuni totalitare şi confuzionale ca aceea de Univers. Filologia, descifrarea scrierilor secrete favorizează sincretismul mistic si se conjugă cu interesul acordat iluminismului, opunându-se astfel în mod deliberat filosofici luminilor de obedienţă dualistă, în timp ce sincretismul e un panteism cu scenariu dramatic şi istoric *45.

390

Fără a da uitării motivarea directă de către istorie a interesului purtat epopeii şi istoriei, epoca romantică vede întrupându-se în câteva generaţii răsturnarea revoluţionară şi epopeea napoleoniană. Maistre, Fabre-d'Olivet, Ballanche, Michelet, ca şi Quinet secretă în contact cu faptele o filosofic a istoriei abia conştientă de faptul că e o filosofic, într-atât e de arzătoare şi de concretă46. Astfel, imaginaţia romantică, pe multiple căi, trece pe de-a-ntregul în Regimul Nocturn.

În orice epocă dată se impun două mecanisme antagonice de motivare: unul opresiv în accepţiunea sociologică a termenului şi care contaminează toate sectoarele activităţii mintale, supradeterminând la maximum imaginile şi simbolurile vehiculate de modă, celălalt, dimpotrivă, schiţând o revoltă, o opoziţie dialectică care, în cadrul totalitarismului unui regim imaginar dat, suscită simbolurile antagoniste *47. Nu e oare aceasta o dovadă suficientă a faptului că, în demersurile sale, imaginaţia umană scapă unui fatalism tipologic care i-ar fi impus de istoria ipostaziată? E într-adevăr uşor de arătat în ce măsură orice mare „eră" arhetipală a istoriei e simultan obsedată de toate regimurile imaginii şi în ce măsură orice

clasicism - şi reciproc - poartă în sine tot romantismul imaginabil.

în plus am arătat *48 în ce măsură depinde structura istoricistă de arhetipurile ciclice şi progresiste, şi nu invers. Tocmai pentru acest motiv unele explicaţii evoluţioniste sau istoriciste ale miturilor trebuie, după părerea noastră, nuanţate *49. E foarte greu să detronăm mitul istoricist şi să-l replasăm în mitologia generală, încât vedem un apărător al gândirii mitice ca Gusdorf *50 care, după ce le-a reproşat lui Comte, Brunschvicg şi Levy-Bruhl că fac jocul ipostazei Progresului, revine la o concepţie progresistă a imaginaţiei umane şi consideră dobândirea conştiinţei istoricităţii drept un progres, „omul precategorial" fiind „totodată omul preistoric". Gusdorf ipostaziază din nou - spre a-l opune mitului, aşa cum logicul era opus în generaţia precedentă prelogicului - un mit printre atâtea altele şi care e mitul istoricist. Această şovăială a gândirii constatată la Gusdorf credem că provine din confundarea constantă a termenilor „istoric" si „existenţial"51. Or, dacă istoricul astfel conceput pare a fi un factor mitic şi nepozitiv, existenţialul e definit de ambianţele psiho-sociale. Să ne lămurim: constituţia politică în imperiu pare într-adevăr a fi - în măsura în care dezvoltarea astrobiologiei şi concordanţa ei cu instaurarea marilor imperii ne îngăduie s-o afirmăm – motivarea sociologică a unei alte viziuni a lumii decât conţinutul imaginar al clanului, al tribului sau al cetăţii.

391

Dar, mai întâi, ne e oare îngăduit să spunem că în gândirea colectivă a imperiului „structurile mitice au explodat cu totul" *52? Imperiile nu efectuează toate o reformă raţionalistă după modelul celei încercate de Amenofis al IV-lea, reformă artificială de altfel, pe cât de fragilă pe-atât de repede uitată. Dar mai ales, dacă un atare regim de imagini e legat de-un atare regim social, şi dacă se poate vorbi, eventual, de-un progres de la „clanuri la imperii" *53, acest progres nu e decât o judecată de valoare fără pozitivitate, deoarece atâtor imperii vedem succedându-le refluxul nisipurilor şi al triburilor nomade, o dovadă elocventă că civilizaţiile, chiar imperiale, sunt muritoare. Ce-a rămas oare din Roma şi din Bizanţ, din imperiul incaşilor sau al sumerienilor? Desigur că Berthelot, ca şi Gusdorf *54, e îndreptăţit să sublinieze legătura dintre instituţia politică a imperiului şi conceperea Universului ca organism astrobiologic *55. Dar cine nu-şi dă seama că nu un determinism istoric, ci presiunea socială e cea care introduce o „normă de inteligibilitate" *56 în conştiinţa mitică? Departe de-a fi soclul şi pragul raţionalismului individualist, era imperiilor - nu mai mult decât orice altă fază sociologică a istoriei - nu e o eră revolută: dacă miracolul grec şi momentul socratic urmează într-adevăr victoriei lui Temistocle asupra imperiului persan, Atena va fi la rândul ei colonizată de Imperiul roman. Nu există aşadar un „sfârşit al perioadei

Imperiilor", iar miracolul grec, departe de-a fi punctul de plecare al unei raţionalizări şi-al unei „democratizări" a destinului, va fi cronologic urmat de unul dintre cele mai totalitare imperii pe care le-a cunoscut lumea, vehicul în Occident al tuturor mitologiilor paleo-orientale puse în umbră de sofiştii umanişti ai Greciei.

În sfârşit, raţiunea şi inteligenţa departe de-a fi despărţite de mit printr-un proces de maturizare progresivă, nu sunt decât nişte puncte de vedere mai abstracte, şi adeseori mai specificate de contextul social, ale marelui curent de gândire fantastică ce vehiculează arhetipurile. Greşeala suplimentară a explicaţiilor istoriciste e de-a afirma că filogeneza reproduce ontogeneza. Or, această afirmaţie analogică aparţine ea însăşi domeniului mitic.

Afirmaţia: „Trecerea de la preistorie la astrobiologie şi-ar avea astfel echivalentul pentru fiecare viaţă particulară în trecerea de la copilărie la pubertate" *57 este o simplă miniaturizare a macrocosmosului. Există într-o atare gândire un proces de reducere a speţei umane la geneza unei persoane Şi ne putem întreba o dată în plus dacă această reflecţie asupra astrobiologiei nu e ea însăşi dictată de un context mental astrobiologic.

392

Aşadar, dacă vrem să înţelegem presiunile pedagogice, trebuie să adoptăm un punct de vedere structural şi sociologic, nu o schemă evoluţionistă ea însăşi tributară mitologiei. După cum au presimţit sociologii, mentalitatea imaginară e o stare a întregii mentalităţi umane: „Există o mentalitate mistică... prezentă în orice spirit uman" *58. Etnologia îşi dicta în 1938 exigenţele spiritului onest al sociologului pozitivist din 1910 şi-l silea să abandoneze sechelele filosofici comtiene a istoriei în favoarea unui studiu al structurilor. Cu alte cuvinte, departe de-a fi un produs al istoriei, mitul e cel care animă prin suflul lui imaginaţia istorică şi structurează înseşi concepţiile istoriei *59, în toate epocile şi sub toate incidentele istorice se regăsesc faţă-n faţă marile regimuri antinomice ale imaginii. Numai contextul sociologic colaborează - aşa cum a arătat Bastide într-o lucrare hotărâtoare *60 - la modelarea arhetipurilor în simboluri şi constituie derivaţia pedagogică. Parafrazând teza lui Bastide, în propria noastră terminologie, am putea spune că universalitatea arhetipurilor şi a schemelor n-o antrenează, ipsofacto, pe cea a simbolurilor *61; cu-atât mai puţin, evident, pe cea a complexelor. Există, ca să spunem aşa, o „tensiune" sociologică crescândă care specifică simbolismul arhetipului şi al schemei universale în expresia socială precisă a conceptului prin mijlocirea semnului unui limbaj bine diferenţiat. E tocmai explicaţia faptului că o limbă - domeniu semiologic - nu poate fi niciodată transpusă complet în altă limbă, şi totuşi că o traducere bazată pe semantismul mitemelor e întotdeauna posibilă. Acest paradox al traducerii rezumă ambiguitatea psiho-socială a simbolului: Damourette *62 a arătat în mod just cum o limbă ca franceza îşi

organizează conform spiritului ei repartizarea genurilor, renunţând mai întâi la neutru, care e asimilat în franceză masculinului, întreaga repartizare a genurilor e călăuzită de concepţia activă a masculinului şi pasivă a femininului, în franceză tot ce e diferenţiat, desexualizat, tot ce e capabil să înfăptuiască un suflet activ, tot ce e încremenit într-o delimitare precisă, metodică şi întrucâtva materială e masculin. Dimpotrivă, tot ce reprezintă o substanţă imaterială, abstractă, tot ce suportă o activitate exogenă, tot ce evocă o fecunditate mecanică e feminin. E evident că o atare nuanţă lingvistică nu poate fi niciodată transpusă într-o traducere. Dar această nuanţă lingvistică bine determinată are darul să influenţeze conţinutul universal al celor mai elementare reprezentări ale feminităţii şi masculinităţii. Dincolo de derivaţia socială a limbii persistă deci în universalitatea lor arhetipurile şi simbolurile cele mai generale pe care vin să se suprapună incidentele sociologice. Şi regăsim teza „traseului antropologic" pe care-o stabilisem din punct de vedere metodologic la începutul acestei lucrări *63. „Traseul antropologic" de la subiectul uman la mediul ambiant instituie o generalitate comprehensivă pe care nici o explicaţie, fie şi istorică, n-o poate cuprinde total.

393

În concluzie, putem afirma mai întâi că istoria nu explică conţinutul mintal arhetipal. Şi, mai ales, în fiecare fază istorică imaginaţia se află prezentă în întregime, într-o dublă şi antagonistă motivare: pedagogie a imitaţiei, a imperialismului imaginilor şi arhetipurilor tolerate de ambianţa socială, dar totodată fantezii adverse ale revoltei datorate refulării cutărui sau cutărui regim al imaginii prin mediul şi momentul istoric. Pedagogia imaginii nu urmează aşadar un sens istoric determinat şi, cu excepţia jocului psihosocial al antagonismului generaţiilor, evidenţiat de Matore şi Michaud, e cu neputinţă să prevezi momentul când regimul privilegiat de ambianţa socială va fi năruit de regimul refulat, în al doilea rând, dacă există realmente o pedagogie socială a arhetipurilor, această pedagogie apare ipso facto - în numele atipicalităţii funciare a fiecărei reprezentări - ca secundară. A afirma o atare atipicalitate şi-o atare universalitate a conţinutului imaginar fundamental înseamnă pur şi simplu a recunoaşte posibilitatea de-a traduce un limbaj sau un mod de expresie uman într-altul, a recunoaşte, cu alte cuvinte, legătura comprehensivă a conştiinţelor dincolo de pedagogia mediului şi de incidenţa momentului. Ca şi caracterologia şi psihologia tipologică, motivaţia istorică şi socială nu oglindeşte ontologic existenţa plenară a resorturilor axiomatice ale Imaginarului.

Derivaţiile istorice şi sociale, ca şi derivaţiile caracteriale sau sexuale, deşi par că urmează decupajul structural al imaginarului în regimuri diferenţiate, nu legitimează prin determinismul lor specific această libertate suverană pe care-o manifestă imaginaţia

omenească în puterea de-a alterna la acelaşi individ sau în aceeaşi societate regimurile imaginii şi structurile lor. Fazele imaginaţiei individuale sau modurile de expresie ale imaginaţiei colective, posibilităţile de răsturnare arhetipală, de „convertire" de la un regim la altul, pun în evidenţă universalitatea şi atipicalitatea, atât psihică cât şi socială, a marilor arhetipuri pe care le-am clasificat în cursul acestui studiu. Odată ridicată ipoteca unui determinism particular care să reducă imaginarul la un simplu element secundar al gândirii umane în general, iar transcendentalitatea imaginarului în raport cu incidentele caracteriale şi sociale fiind demonstrată, înainte de-a putea pomi la analizarea acestei funcţii transcendentale, ne rămâne să elucidăm consecinţa psihică a funcţiei fantastice, adică să examinăm care e comprehensiunea acestei funcţii în economia întregului psihism.

394

Vom relua studiul acestei funcţii din chiar punctul în care Lacroze l-a lăsat în teza sa asupra Funcţiei imaginaţiei. Această teză avea meritul că admitea fără discuţie universalitatea imaginilor, întrucât admitea universalitatea funcţiei. Cu toate acestea, scrisă fără referinţă antropologică, ea suferă de defectul tezei sartriene: nu generalizează decât singularul, şi anume modalităţile unei imaginaţii restrânse la ceea ce poate vehicula definiţia introspectivă a imaginaţiei. Nu trebuie să ne mirăm aşadar văzând deopotrivă această funcţie restrânsă ea însăşi la rolul destul de meschin pe care i-l atribuie în general gândirea filosofică franceză *65. Dar a restrânge nu înseamnă implicit a deforma? Mai întâi, teza lui Lacroze limitează imaginaţia la un singur regim *66: Regimul Diurn. Autismul şi comportamentul schizoid ar fi „produsul natural" al funcţiei imaginative. Dar cine nu-şi dă oare seama că a limita imaginaţia la acest aspect diairetic înseamnă a opta filosofic pentru teza clasică a imaginarului opus realului, şi prin aceasta a subevalua „nirvana" fanteziilor *67? Noi am văzut, dimpotrivă, că funcţia fantastică însoţeşte angajamentele cele mai concrete, modulează acţiunea estetică şi socială a epileptoidului şi, prin urmare, nu trebuie izgonită în prăvălia cu accesorii schizofrenice, în al doilea rând, concepţia lui Lacroze în ceea ce priveşte funcţia imaginaţiei fiind prea restrânsă e în mod fatal prea vagă: înseamnă a relua, fără a Ie adăuga nimic, tezele lui Freud, Godet şi Laforgue, după care imaginaţia e o pură compensaţie şi are un „rol biologic" *68. Funcţia de imaginare ar fi deci o dată în plus secundară, o simplă „poziţie de repliere în caz de imposibilitate fizică sau de interdicţie morală", iar simbolul s-ar reduce la un simplu fenomen de ruşinoasă vicarianţă *69. Dar cine nu realizează că această „evadare departe de aspra realitate" *70 rămâne foarte vagă dacă o rupem de imposibilitatea fundamentală, şi anume de Moarte şi de ireversibilitatea timpului, şi dacă funcţiei fantastice nu-i restituim, după cum vom încerca s-o facem, propriile dimensiuni ontologice? În sfârşit,

teza lui Lacroze e contradictorie: întrucât imaginaţia e izvor de bucurie, această bucurie e afirmată când ca rezultat al defulării „prospective" a tendinţelor care nu mai sunt cenzurate şi care „acţionează" liber *71, când bucuria e rezultatul însuşi al refulării *72. Ea ar fi atunci, destul de inexplicabil, amestecată cu angoasă, cu nelinişte *73. Bucuria ar manifesta când triumful angoasei, când produsul angoasei. Ni se pare deci necesar să completăm studiul lui Lacroze, şi pentru aceasta să nu restrângem a priori conceptul de imaginaţie. Lărgire a domeniului imaginar permisă tocmai de perspectiva antropologică.

Putem din capul locului să afirmăm că funcţia fantastică depăşeşte mecanismul refulării aşa cum îl concepe psihanaliza clasică. E greşită afirmaţia că „nu e simbolizat decât ce e refulat, numai ce e refulat are nevoie să fie simbolizat" *74.

396

Deoarece asta înseamnă a confunda fatalităţile împiedicării, ale cenzurii, cu domeniul inefabilei contingenţe viitoare. Simbolul n-are misiunea „să împiedice" *75 o idee de-a atinge pragul luminos al conştiinţei; el rezultă mai degrabă din neputinţa conştiinţei semiologice, a semnului, de a exprima partea de fericire sau de angoasă pe care-o resimte conştiinţa totală în faţa ineluctabilei instanţe a temporalităţii. Semantismul simbolului e creator. Teza refulării nu poate într-adevăr să explice creaţia artistică şi bilanţul experienţei religioase. Departe de-a fi un rezultat al refulării, imaginea e un vehicul nesemiologic al bucuriei creatoare *76. Ne-am străduit, pe parcursul acestei lucrări, să arătăm că, departe de-a fi semiologie în care sensul, sau materia, e disociat de formă, imaginea simbolică e semantică: că sinteza ei, cu alte cuvinte, nu se desparte de conţinutul ei, de mesajul ei. în vreme ce refularea reduce întotdeauna imaginea la un simplu semn al refulatului. Pentru Lacroze, ca pentru psihanaliza freudiană, ca pentru Sartre sau Barthes *77, imaginea e întotdeauna redusă la un semn îndoielnic şi sărăcit.

La Barthes putem sesiza cel mai bine ceea ce am putea numi eroarea semiologică: Barthes se străduie să degradeze mitul făcând din el un „sistem semiologic secund" *78 în raport cu limbajul. Or, tocmai această secondaritate o contestă antropologia: nici psihologia copilului, nici psihologia primitivului, nici analiza procesului de formare a imaginii la adultul civilizat nu îngăduie afirmaţia că simbolul ar fi secund în raport cu limbajul conceptual. Nimic, absolut nimic nu ne permite să spunem că sensul propriu primează"; cronologic, şi cu atât mai mult ontologic, asupra sensului figurat. Terminologia lui Barthes e ea însăşi şovăitoare, deoarece, voind cu tot dinadinsul să devalorizeze mitul în raport cu limbajul, nu se poate împiedica să scrie că mitul e un „metalimbaj", un „sistem semiologic mărit", mărturisind în cele din urmă că „mitul e prea bogat" *79. Pe de altă parte, în schema trasată de autor *80 a raporturilor

dintre planul limbii şi planul mitului, reiese logic că mitul e cel care înglobează „limbajul-obiect", care e, deci, categoria semiologică cea mai bogată întrucât adaugă limbajului. Dar nu de la acest artificiu schematic trebuie pornit, deoarece se află la baza hotărârii arbitrare de a reduce mitul la semiologic, ci de la analiza antropologică, care ne arată în mod peremptoriu că mitul e întotdeauna primul în toate sensurile acestui termen şi că, departe de-a fi produsul vreunei refulări sau vreunei derivaţii oarecare, sensul figurat primează asupra sensului propriu. Vrând-nevrând, mitologia e prima nu numai în raport cu orice metafizică, dar şi cu orice gândire obiectivă, iar metafizica şi ştiinţa sunt tocmai ele produse ale refulării lirismului mitic *81.

396

Departe de-a fi un substitut devalorizat al asimilării în faţa unei adaptări defectuoase, pe întreg parcursul acestui studiu simbolismul ne-a apărut drept constitutiv al unui acord, sau al unui echilibru - ceea ce am numit „traseu" - între dorinţele imperative ale subiectului şi somaţiile ambianţei obiective. Iar indignarea lui Barthes *82 faţă de „josnicia" mitului si de caracterul „dezgustător" al procedeului simbolic nu ajunge pentru a demonstra că natura mitică e „falsă" în raport cu o „natură" adevărată care ar constitui apanajul obiectului. Cine nu-şi dă seama de altfel că atât cultul obiectivităţii, mai exact al obiectivismului, cât şi valorificarea „refulării" sunt legate de-un Weltanschauung care acordă prioritate naturii „în sine" obiective faţă de natura „pentru sine" subiectivă *83 întrucât până la urmă ceea ce aţâţi gânditori moderni îi impută simbolului e „că e făcut pentru mine" *84. Iar această luare de poziţie antimitică găsim, în ultimă instanţă, că se situează în mod ciudat în regimul imaginaţiei pentru care intimitatea eului e demnă de ură şi căreia îi repugnă total concepţia unei realităţi care să nu fie obiectivă, care, cu alte cuvinte, să nu fie distantă, separată de comprehensiunea care-o gândeşte. Dar putem afirma în prezent, mulţumită psihologiei contemporane, că nu există numai „adevăruri obiective" produse ale refulării şi ale adaptării oarbe a eului la mediul său obiectiv. Există şi „adevăruri subiective", adesea mai importante pentru funcţionarea constitutivă a gândirii decât fenomenele. De aceea funcţia fantastică nu trebuie denunţată ca „frauduloasă" si, aşa cum excelent formulează Gusdorf *85: „Adevărul mitului e atestat de impresia globală de angajare pe care-o produce în noi... adevărul mitului ne reintegrează în totalitate, în virtutea unei funcţii de recunoaştere ontologică". O minciună mai e oare minciună când poate fi calificată drept „vitală" *86?

Dacă funcţia fantastică depăşeşte refularea şi semiologia, si prin aceasta dacă ea nu e secundară în raport cu un oarecare departament al conţinutului mintal, ci constituie acea „lume plenară căreia nici o semnificaţie nu-i este exclusă" *87, atunci nimic nu ne împiedică

s-o vedem participând la întreaga activitate psihică, atât teoretică cât şi practică. Din punct de vedere teoretic, într-adevăr, nu trebuie să ne mulţumim doar, cum face Auguste Comte, să atribuim imaginaţiei un rol explicativ revolut, sau chiar, cum face Lacroze, să pretindem că „în faţa progresului ştiinţei gândirea mitică nu suferă nici un recul; ea îşi schimbă pur şi simplu obiectul..." întrucât aceste două afirmaţii minimalizează funcţia fantastică excluzând-o de la demersul intelectual. Or, invenţia e imaginaţie creatoare, după cum subliniază concis manualele noastre moderne de psihologie. Toată ştiinţa modernă, de la Descartes încoace, se bazează pe o dublă analogie: şi anume că algebra e analoagă geometriei şi că determinismele naturale sunt analoage proceselor matematice.

397

Nu vom stărui mai mult asupra rolului uriaş pe care-l joacă funcţia fantastică în domeniul cercetării şi al descoperirii. Se poate adăuga pur şi simplu că întreaga cercetare obiectivă se face în jurul şi împotriva funcţiei fantastice: imaginaţia e cea care dă impulsul, apoi - după cum a arătat Bachelard într-o lucrare fundamentală - aceeaşi imaginaţie slujeşte drept element contrastant antitetic şi revelator pentru descifrarea obiectivă. Imaginaţia e în acelaşi timp sol şi banderilă a ştiinţei. Bachelard, cu perspicacitatea-i obişnuită, îşi dă perfect de bine seama că demersul ştiinţific nu poate şterge, anihila imaginile gândite, dar pur şi simplu face un efort pentru „a decolora" *88 metaforele inductoare ale cercetării, întrucât domeniul cercetării obiective e prin excelenţă domeniul refulării. Departe de-a fi un produs al refulării, mitul e cel care o declanşează întrucâtva în decursul procesului de „psihanaliză obiectivă", acordul Eului şi al lumii în cadrul simbolului e cel care are nevoie să fie disociat, pentru ca conştiinţa să înregistreze pe cât posibil o lume „obiectivă", adică epurată de orice intenţie asimilatoare, de orice umanism. Dar nu e mai puţin adevărat că, în pofida celor afirmate de Comte si Lacroze, imaginea stăruie în ideea obiectivă ca propria sa tinereţe. Iar purismul regimului ştiinţific al gândirii nu e decât ultima reducţie semiologică a Regimului Diurn al imaginii.

Nu numai că funcţia fantastică participă la elaborarea conştiinţei teoretice, dar, contrar credinţei lui Lacroze *89, ea nu joacă în practică simplul rol al unui refugiu afectiv, ci e de fapt un auxiliar al acţiunii. Poate că nu, după cum crede Groos, în sensul că jocul e o iniţiere a acţiunii, ci într-un mod mai profund pentru că întreaga cultură cu încărcătura ei de arhetipuri estetice, religioase şi sociale e un cadru în care acţiunea se va desfăşura. Dar orice cultură transmisă prin educaţie e un ansamblu de structuri fantastice. Mitul, scrie Gusdorf *90, „e păstrătorul valorilor fundamentale". Practica e mai întâi predată într-un mod teoretic extrem', sub formă de apologuri, de fabule, de pilde, de bucăţi alese din literatură, din muzeu, din arheologie sau din viaţa oamenilor iluştri. Iar jocurile nu sunt decât o primă punere în practică

a miturilor, a legendelor si a basmelor. Dacă micuţii europeni occidentali se joacă de-a cow-boy-n şi de-a indienii, e pentru că o întreagă literatură de benzi ilustrate a îmbrăcat arhetipul luptei, veşmântul istoric şi cultural al lui Buffalo Bill şi al lui Ochi de Şoim. Pe de altă parte, după stadiul educativ, funcţia fantastică joacă un rol direct în acţiune: nu se cunosc oare „opere de imaginaţie", şi întreaga creaţie umană, până şi cea mai utilitară, nu e oare întotdeauna aureolată de oarecare fantezie? în această „lume plenară" care e lumea umană creată de om, utilul şi imaginativul sunt în mod inextricabil îmbinate; acesta e motivul pentru care colibele, palatele şi templele nu sunt nişte termitiere sau nişte stupi, şi pentru care imaginaţia creatoare împodobeşte cel mai mic ustensil, ca nu cumva geniul omului să se înstrăineze în el.

398

Astfel că începutul oricărei creaţii a spiritului uman, atât teoretice cât si practice, e guvernat de funcţia fantastică. Această funcţie fantastică ni se înfăţişează ca universală nu numai prin extensiune, în întreaga speţă umană, dar si prin comprehensiune: ea se află la rădăcina tuturor proceselor conştiinţei, se vădeşte drept marca originară a spiritului. De aceea nimic nu ni se pare mai apropiat de această funcţie ca vechea noţiune de intelect agent a lui Avicenna, îndreptar al cunoaşterii pentru întreaga speţă umană, principiu specific de universalitate şi de vocaţie transcendentă *91. De-acum putem trece la analiza filosofică a acestei primordiale funcţii a spiritului.

II. SPAŢIUL, FORMĂ APRIORICĂ A FANTASTICII

Toţi autorii care s-au aplecat asupra caracterelor imaginarului au fost frapaţi de caracterul nemijlocit şi insolit al imaginii *92. Niciodată cubul perceput nu va fi atât de spontan cub ca un cub imaginat. Imaginaţia îşi ia zborul imediat în spaţiu, iar săgeata imaginată de Zenon se perpetuează în afara cronometrajului existenţial. Această promptitudine constituie; perfecţiunea esenţială a obiectelor imaginate, iar „sărăcia lor esenţială" este o preafericită absenţă a accidentului, în domeniul fantasticii pure, în vis, observatorii au fost întotdeauna surprinşi de opoziţia dintre caracterul fulgurant al viselor şi procesul temporal lent al percepţiei *93. Aşa cum punctul euclidian e fără dimensiune şi într-o anumită măsură e în afara spaţiului, imaginea se manifestă ca lipsită de armonici temporale, pe linia conceptului, prin racursiul pe care-l prezintă, dar mai netemporală decât conceptul, întrucât acesta mijloceşte spontaneitatea imaginară printr-un efort selectiv, printr-o judecată care întârzie

gândirea, evitând precipitarea. Imaginea, dimpotrivă, zămisleşte excesiv, în toate direcţiile, ignorând contradicţiile, un luxuriant „roi" de imagini. Asupra gândirii care raţionează, ca şi asupra gândirii care percepe, mai apasă încă mersul laborios al existenţei, în vreme ce gândirea care imaginează e conştientă de faptul că e plină dintr-o dată şi smulsă înlănţuirii timpului, în stările numite de „joasă tensiune", nu atât sentimentul realului e cel care se estompează, cât mai degrabă conştiinţa succesională a eului care nu mai controlează, adică nu mai înlănţuie preceptele *94 într-un continuum temporal. De aceea e greu de înţeles cum de asimilează Bergson această străfulgerare onirică sau fantastică cu durata concretă, de vreme ce „dezinteresarea" visului apare mai întâi ca o „amânare" *95 a timpului, iar în vise şi în deliruri datul imediat este imaginea, nu durata, întrucât „simţul timpului" e „ca şi suprimat" *96.

399

Bergson *97, se ştie, îl acuză pe Kant de-a fi disociat între numen şi fenomen şi de-a fi plasat timpul de aceeaşi parte fenomenală ca şi spaţiul, considerându-l şi pe el un mediu omogen. Şi Bergson îşi încheie celebrul Eseu arătând cum, neglijând durata, Kant s-a privat de metafizică: „Problema libertăţii a izvorât dintr-o neînţelegere... ea îşi are originea în iluzia prin care succesiunea e confundată cu simultaneitatea, durata cu întinderea, calitatea cu cantitatea". Bergson, deplasând cezura ontologică, reintegrează numenul sub forma duratei şi separă cu grijă eul şi durata sa concretă, realitate ontologică, de reprezentarea pragmatică orientată în întregime spre acţiunea asupra lumii. Cu toate acestea, dacă examinăm direct, nu prin prisma criticii bergsoniene, teza kantiană relativă la formele reprezentării, băgăm de seamă că Estetica transcendentală acordă şi ea prioritate, cel puţin perceptiv, timpului din care face „condiţia a priori a tuturor fenomenelor în general" *98. Desigur, criticismul refuză să acorde o realitate acestui timp care rămâne pur formal, dar nu e mai puţin paradoxal adevărat că pentru Kant ca şi pentru Bergson timpul posedă o plusvaloare psihologică asupra spaţiului. „Dat imediat" al conştiinţei sau „condiţie a priori a generalităţii fenomenelor" minimalizează în egală măsură spaţiul în favoarea intuirii temporalităţii. Iar o critică a ontologismului duratei lui Bergson implică şi o critică a privilegiului fenomenologic al timpului la Kant.

Alquie *99 a arătat în mod just că dificultatea esenţială a acestei durate ontologice bergsoniene e că este, fie „imposibil de gândit", fie că, dacă e gândită, nu mai e durată. Căci, pe de o parte, dacă o abandonăm în favoarea lirismului ontologic, această durată devine un insesizabil puzzle, fără o legătură a succesiunilor calitative, sau, după expresia lui Burloud, o vagă „hidrologie mintală" *100. Dacă, pe de altă parte, „îi subliniem unitatea, o vedem pierzându-se într-o imobilitate statică" *101 şi ne putem atunci, pe bună dreptate, întreba dacă

Bergson, numind durată realitatea conştiinţei, n-a înţeles în mod disimulat acest verb „a dura" în accepţia cea mai trivială dată de simţul comun în expresia „numai de-ar dura!", adică numai de-ar rămâne. Dar atunci unde e specificul duratei care e acela de a deveni şi de a trece? Ajungem la acest paradox că durata bergsoniană, pentru că durează, nu mai e temporală! Şi aceasta pentru că timpul, şi actualizarea lui concretă, moartea, e propriu-zis cu neputinţă de gândit; şi departe de-a se cofunda cu realitatea psihică, temporalitatea nu e decât neantul ei. „A trăi timpul, cum scrie un psihanalist, înseamnă a muri din pricina lui" *102. Până la urmă, analiza bergsoniană a duratei se întoarce împotriva ei însăşi, pentru că Bergson o defineşte drept un anti-destin; „timpul e însăşi ezitarea" *103 care îngăduie blocarea determinismului fatal. Dar atunci se mai poate oare numi „durată" ceea ce are tocmai scopul de-a suspenda zborul rapace şi orb al destinului? Nu se face oare o confuzie între „a dura" şi „a fi", între a exista în timp şi a fi dincolo de timp, nu e oare vorba de-o confuzie între inteligenţa sau vicleniile lui Ulise şi peripeţiile oarbe ale Odiseii! Mai mult, însuşi Bergson foloseşte drept calificativ verbal al vieţii termenul de „a întârzia" *104, în opoziţie cu inexorabila devenire materială. Viaţa are drept misiune să „întârzie" pierderea de energie; prin această amânare a morţii ea e vestitoarea libertăţii.

Astfel că în cadrul filosofici bergsoniene realitatea îşi schimbă tabăra; departe de-a se defini drept scurgere, ea e în mod ineluctabil însăşi forţa de oprire. Evoluţia se manifestă creatoare când încetează să evolueze *105. Libertatea e un repaos, lux suprem care zădărniceşte destinul. Valoarea se situează în explozia devenirii. Ordinea voinţei, a „vitalului", care se opune inerţiei si automatismului, nu e decât forţa de-a opri, forţa de-a lua în considerare, în contrapunct cu destinul, alte posibilităţi decât cele automat înlănţuite de determinismul material. Această întoarcere la esenţial, dincolo de-un punct de plecare temporal sau existenţial, o regăsim prin intermediul unei gândiri ca aceea a lui Gusdorf *106, care confundă în limbajul său scurgerea timpului cu libertatea de reversibilitate pe care-o acordă reprezentarea. Când scrie: „Timpul constituie un ansamblu de imagini, de situaţii a căror eficienţă se păstrează în afara (sublinierea noastră) evenimentului actual care le-a dat naştere", cine nu vede oare că verbul „a păstra", ca la Bergson verbul „a întârzia", sau chiar „a dura", emasculează sumbra putere a lui Cronos? Şi Gusdorf confundă, ca si Bergson, facultatea de-a proiecta imagini şi de „a întruchipa" destinul, adică de „a dura" în afara determinismului temporal, cu însăşi evanescenţa cronică. Căci atunci când scrie *107: „Timpul omului e posibilitatea pe care o are de a-şi povesti trecutul şi de a-şi premedita viitorul, ca şi de a-şi romanţa actualitatea...", cine nu vede oare că e vorba de-un abuz şi de-o pervertire a temporalităţii? Cine nu vede oare că „a povesti", „a premedita", „a romanţa" sunt activităţi

supuse funcţiei fantastice şi care scapă tocmai devenirii fatale?

Aşadar funcţia fantastică prin caracterul ei de nemijlocire, de sărăcire existenţială ne apare ca incompatibilă cu aşa-zisa intuire a duratei, cu medierea devenirii. Evident că teza lui Bergson încearcă o subtilă respingere a acestei incompatibilităţi: anume că imaginarul ţine într-adevăr de domeniul timpului pentru că ţine de domeniul memoriei.

401

Această teză *108, care făcea ca „dezinteresului" să-i urmeze conţinutul memoriei totale, era schiţată încă din Le Rire, dar vestita lucrare Matiere et Memoire e cea care, dintr-o lovitură, resoarbe imaginea şi spiritul în memorie şi în intuirea duratei, memoria ar fi actul de rezistenţă al duratei faţă de materia pur spaţială şi intelectuală. Memoria şi imaginea ţinând de durată şi de spirit se opun inteligenţei şi materiei ţinând de spaţiu, în sfârşit, în celebra expunere a teoriei fabulaţiei, Bergson, nemai preocupându-se de memorie la care a redus iniţial imaginaţia, face din „ficţiune" „contraponderea" firească a inteligenţei, vicarul elanului vital şi al instinctului eclipsat de inteligenţă: „reacţie a naturii contra puterii dizolvante a inteligenţei" *109. Această teză generală e clădită pe o dublă eroare: mai întâi pe eroarea care asimilează „memoria" cu o intuire a duratei, apoi pe eroarea care taie în două reprezentarea şi conştiinţa în general şi minimalizează „inteligenţa" în dauna intuiţiei mnezice sau fabulatoare.

Dimpotrivă, memoria e cea care se resoarbe în funcţia fantastică, şi nu invers. Memoria, departe de a fi o intuire a timpului, scapă acestuia din urmă în triumful unui timp „regăsit", deci negat. Experienţa proustiană a „timpului regăsit" ni se pare o radicală contrazicere a tezei „existenţialiste" a lui Bergson *110. Crezând că reintegrează un timp pierdut, Proust a recreat o veşnicie regăsită. Această „forţă de perenitate", de care scriitorul e pe deplin conştient, se regăseşte la toţi marii autori *111. Iar faimoasa problemă a existenţei unei „memorii afective" nu înseamnă altceva decât această posibilitate de sinteză între o reprezentare reviviscentă, spălată de afectivitatea ei existenţială originară, şi afectivitatea prezentă. Amintirea cea mai funestă e dezamorsată de virulenţa ei existenţială şi poate intra astfel într-un ansamblu original, fruct al unei creaţii. Departe de-a fi la cheremul timpului memoria îngăduie o dublare a clipelor, şi o dedublare a prezentului; ea acordă o densitate neuzitată mohorâtei şi fatalei scurgeri a devenirii şi asigură în fluctuaţiile destinului supravieţuirea şi perenitatea unei substanţe. Ceea ce face ca regretul să fie întotdeauna pătruns de oarecare desfătare şi să atingă mai curând sau mai târziu pragul remuşcărilor. întrucât memoria, permiţând revenirea asupra trecutului, autorizează în parte repararea vitregiilor timpului. Memoria e realmente de domeniul fantasticului, deoarece orânduieşte estetic amintirea, în aceasta constă „aureola" estetică care împodobeşte copilăria, copilăria fiind întotdeauna şi pretutindeni amintire a

copilăriei, fiind arhetip al fiinţei eufemice, care ignoră moartea, pentru că fiecare dintre noi a fost copil mai înainte de-a fi om matur... Nici măcar copilăria obiectiv nefericită sau tristă a unui Gorki sau a unui Stendhal nu se poate sustrage farmecului eufemizant al funcţiei fantastice. Nostalgia experienţei din anii copilăriei e consubstanţială nostalgiei existenţei, în vreme ce copilăria e obiectiv anestezică *112, pentru că n-are nevoie să facă apel la artă pentru a se opune unui destin muritor de care n-are cunoştinţă, orice amintire din copilărie, prin dubla-i putere a prestigiului pe care-l conferă lipsa de griji primordială, pe de o parte, iar pe de alta a memoriei, e din capul locului operă de artă.

402

Dar dacă memoria are într-adevăr caracterul fundamental al imaginarului, care e de-a fi eufemism, ea e totodată, datorită chiar acestui fapt, anti-destin şi se ridică împotriva timpului. Faimoasa regulă dublă a continuităţii şi a regresiunii pe care psihanaliza *113 a scos-o în evidenţă, nu numai că dezvăluie mecanismele subalterne ale refulării, dar, după cum a presimţit Rank, explică totodată integral reprezentarea, şi mai ales organizează memoria. Suntem cu toţii nişte arieraţi afectivi într-o privinţă: faptul de „a veni pe lume" e în mod obligatoriu o obliteraţie funcţională, şi dacă pedagogia primilor ani ai copilăriei poate avea o influenţă formală asupra simbolismelor mentalităţii de bază, nu e mai puţin adevărat ca incidentul naşterii şi fenomenul memoriei este ineluctabil atât pentru marchizian, cât si pentru parizian sau trobriandez *114. Reflexologia memoriei vine să confirme deopotrivă teza psihanalitică şi să se supună grandioasei teorii a Reminiscenţei *115. Memoria e putere de organizare a unui întreg plecând de la un fragment trăit, precum mica madlenă din Temps perdu. Această putere reflexogenă ar fi puterea generală a vieţii; viaţa nu e devenire oarbă, ea e putere de reacţie, de întoarcere. Organizarea care face ca o parte să devină „dominantă" în raport cu un întreg e într-adevăr negarea puterii de echivalenţă ireversibilă care e timpul. Memoria - ca si imaginea - e această magie vicariantă prin care un fragment existenţial poate rezuma şi simboliza totalitatea timpului regăsit. Şi reflexul - schiţă îndeajuns de sumară a memoriei - procedează prin ceea ce psihanaliştii ar numi „legea deplasării simple" *116, în care un stimul secundar dezlănţuie redintegraţia şi, în felul acesta, ocupă un loc preponderent în câmpul motivaţiilor. De aceea eram îndreptăţiţi să ne inspirăm metodologic din reflexologie spre a stabili un plan clasificator al arhetipurilor. Actul reflex e din punct de vedere ontologic schiţa acestui refuz fundamental al morţii şi anunţă spiritul *117. Departe de-a pleda pentru timp, memoria, ca şi imaginarul, se ridică împotriva feţelor timpului şi asigură fiinţei, în pofida disoluţiei devenirii, continuitatea conştiinţei si posibilitatea de-a reveni, de-a regresa, dincolo de necesităţile , destinului. Tocmai acest regret, grefat pe cea mai

profundă şi mai îndepărtată latură a făpturii noastre, ne motivează toate reprezentările si foloseşte prilejul tuturor absenţelor temporali taţii pentru a face să se dezvolte în noi, cu ajutorul imaginilor micilor noastre experienţe moarte, însăşi întruchiparea speranţei noastre esenţiale.

403

Motiv pentru care teza bergsoniană a dublei asimilări a fabulaţiei de către memorie şi a acelei „gândiri" autentice de către intuirea duratei concrete nu poate fi acceptată, împotriva neantului temporal se ridică" întreaga reprezentare, şi în special reprezentarea în toată puritatea ei de anti-destin: funcţia fantastică faţă de care memoria nu e decât o incidenţă *118. Vocaţia spiritului e insubordonarea faţă de existenţă şi faţă de moarte, iar funcţia fantastică se manifestă ca model al acestei revolte.

Bergson pare să fi observat acest caracter fundamental al funcţiei fantastice când corijează formula inadecvată: fabulaţia e „o reacţie a naturii contra puterii dizolvante a inteligenţei" *119, prin acest complement care-i răstoarnă sensul antiintelectualist: „o reacţie defensivă a naturii contra reprezentării, de către inteligenţă, a inevitabilităţii morţii" *120. Or, acest adaos răstoarnă pe bună dreptate întreaga doctrină bergsoniană a privilegiului ontologic al timpului: căci fabulaţia fiind totodată reprezentare, nu reprezentarea e eronată în sine, ci teribilul verdict pe care-l atrage asupra sa intuirea timpului. Şi „datul imediat" din ultima lucrare a lui Bergson nu mai e cel din primul Eseu, de vreme ce „originea primă nu mai e spaima, ci o asigurare contra spaimei" *121. Datul imediat mai degrabă decât o intuire a desfăşurării temporale e „...această reacţie defensivă a naturii împotriva unei descurajări... această reacţie suscită în cadrul inteligenţei însăşi imagini şi idei care ţin în frâu reprezentarea deprimantă sau care o împiedică să se actualizeze" *122, în această concluzie, Bergson arată admirabil că „fabulaţia" se află dincolo de-o refulare vulgară: ea e salvgardare esenţială. Dar totodată la începutul ontologic al aventurii spirituale ceea ce găsim nu e devenirea fatală, ci negarea ei: şi anume funcţia fantastică. La baza conştiinţei se află această „fascinaţie" *123 care depăşeşte cu mult simpla aventură mortală şi stăvileşte alienarea spiritului într-o acomodare obiectivă. Tocmai această fascinaţie, estetică, religioasă, onirică sau patologică, am văzut-o acţionând universal si transcendental în fiecare capitol al acestei lucrări. Desigur imaginea e, într-adevăr, constituită dintr-un „act negativ" *124, dar acest negativ e o putere suverană a libertăţii spiritului, nu e decât o negare spirituală, o respingere totală a neantului existenţial care e timpul şi a alienării disperate în „sensul propriu" obiectiv.

Sensul suprem al funcţiei fantastice, care se împotriveşte destinului, muritor, e deci eufemismul. Există, cu alte cuvinte, în om o forţă de ' îmbunătăţire a lumii. Dar această

îmbunătăţire nu e vreo deşartă speculaţie „obiectivă", întrucât realitatea care se manifestă la nivelul său e creaţia, transformarea lumii morţii si a lucrurilor în cea a asimilării adevărului si vieţii.

404

Toţi cei care s-au aplecat în mod antropologic, adică în acelaşi timp cu smerenie ştiinţifică şi lărgime de orizont poetic, asupra domeniului imaginarului sunt de acord în a recunoaşte imaginaţiei, în toate manifestările ei: religioase şi mitice, literare şi estetice, acea forţă cu-adevărat metafizică de-a se ridica împotriva „putregaiului" *125 care e Moartea şi Destinul. Malraux *126 e cel care într-o carte defineşte arta plastică drept un „Anti-destin" şi într-o altă carte arată cum imaginarul emigrează încet-încet din străfundurile sacrului în aureola divinului, apoi se metamorfozează din ce în ce până la mercantilizarea profană a artei pentru artă şi, în sfârşit, instituie marele muzeu imaginar al artei întru cinstirea omului, în special etnologia *127 e de acord să vadă în traseul care se întinde de la mitul sacru la arta profană, trecând prin masca rituală şi magică, aceeaşi mişcare a spiritului în opoziţie cu descompunerea profanatoare a devenirii şi a morţii. Nimeni mai bine ca Griaule, în concluziile magistralei sale lucrări despre măştile dogone, n-a arătat această fraternitate care leagă mitul de arta cea mai puţin sacră cu putinţă, „de opera comică" *128. Mitul mai întâi, care „formează armătura cunoştinţelor religioase" şi care se degradează în legende, basme şi fabule, invocă funcţionarea unui ordin de unde moartea este exclusă şi, de cum îşi face apariţia „neorânduiala" morţii, mitul nu mai e decât expunerea metodei urmate... de oameni spre a restabili ordinea în măsura posibilului şi a limita efectele morţii. El conţine aşadar în sine un principiu de apărare şi de conservare pe care-l comunică ritului" *129.

într-adevăr, ritualul, fie că e cel al marii sărbători ciclice Sigui a dogonilor sau cel al funeraliilor şi al încheierii doliului, ca şi ritualul sacrificial al vechilor mexicani, are drept unic rol să domesticească timpul şi moartea şi să asigure în timp, atât indivizilor, cât şi societăţii, perenitatea şi speranţa *130. Dar acelaşi lucru e valabil pentru toate activităţile estetice: de la cosmetică la teatru, trecând prin coregrafie, sculptarea măştilor şi ("pictură. Măştile „sunt în avangarda apărării împotriva morţii" *131, după care se laicizează şi devin un sprijin al emoţiei estetice pure. Tocmai în această trecere de la religios la estetic se situează magia şi ritualul său imitativ şi de dublare a lumii: iniţial marea mască e o imitaţie (Biblie) imputrescibilă a strămoşului *132. Abia când imaginaţia magică îşi pierde „caracterul ei operaţional" *133, se converteşte în estetică. Masca şi dansul fiind nişte reprezentări figurative, în timp ce ritmul şi pictura sunt deja de ordinul semnului *134, în sfârşit, măştile şi dansurile se degradează în pure reprezentări „de operă comică" *135. Dar cine nu vede oare

că acest inventar al imaginarului, de la marele mit sacru la emoţia estetică pur laică, este axat în întregime pe fundamentala sa inspiraţie care e de-a scăpa de moarte şi de vicisitudinile timpului?

406

De aceea ne putem însuşi acea concluzie pe care Griaule o aplică unei modeste populaţii de la cotul Nigerului: „Dar chiar de n-ar mai rămâne pe aceste platouri decât nişte măşti golite de sens, nişte picturi neînţelese si nişte dansuri lipsite de obiect, nu e mai puţin cert că, la acest popor, îndărătul tuturor acestor forme şi tuturor acestor ritmuri, stă cuibărită voinţa lui de-a dăinui, voinţă care-i vine în clipa când, după spusele lui, ia cunoştinţă de descompunerea adusă de moarte. Şi pecetea pe care-o va fi pus Awa *136 pe aceste forme şi aceste ritmuri va fi încă o dovadă că, de la obârşie, arta dogonilor e o luptă împotriva putrefacţiei" *137. O luptă\ împotriva putrefacţiei, un exorcism al morţii şi al descompunerii temporale,, astfel ne apare într-adevăr, în ansamblul ei, funcţia eufemistică ai imaginaţiei. Mai înainte de a trece în revistă categoriile acestei funcţii eufemistice, ne rămâne să deducem din ceea ce precede forma apriorică a oricărei eufemizări.

Dacă durata nu mai e datul imediat al substanţei ontologice, dacă timpul nu mai e condiţia apriorică a tuturor problemelor în general - deoarece simbolul ei scapă - nu mai rămâne decât a desemna spaţiul ca „sensorium" general al funcţiei fantastice. Această fabulaţie, acest izvor inepuizabil „de idei şi imagini" e, după propria mărturie a lui Bergson *138, simbolizat de spaţiu, „simbol al tendinţei plăsmuitoare de inteligenţă umană", „imagine pur mentală" evident, dar, în ceea ce ne priveşte, vom lua această expresie în sens literal: nu există intuire decât de imagini, în cadrul spaţiului, locul imaginaţiei noastre. Motiv profund pentru care imaginaţia umană e modelată de către dezvoltarea percepţiei vizuale, apoi de auz şi de limbaj, mijloacele noastre de înţelegere şi de asimilare la distanţă" *139, în această reducţie eufemistică a distanţării sunt conţinute calităţile spaţiului.

Mai trebuie desigur să stabilim semnificaţia termenului de spaţiu. Fizica contemporană şi epistemologii sunt de acord în a recunoaşte că Immanuel Kant nu descrie, sub numele de spaţiu, spaţiul algebrizat al fizicii - care ar fi un hiperspaţiu riemannian care anexează timpul ca parametru -, ci un spaţiu psihologic, care nu e altceva decât spaţiul euclidian. Desigur epistemologia, mai interesată de obiectivitate decât de structurile asimilatoare ale gândirii, se mulţumeşte cu oarecare uşurinţă să restrângă spaţiul euclidian la o aproximaţie de primă instanţă a hiper-spaţiilor. Epistemologia contemporană e totuşi perfect conştientă de hiatusul care există între spaţiul euclidian şi cel al experienţei fizice: deja Leibniz - cu mult înaintea lui Einstein – îi obiecta lui Descartes că nici o experienţă fizică nu poate oferi în mod obiectiv

omogenitatea, similitudinea şi absenţa antitipiei *140. Şi Kant era într-adevăr nevoit să facă din acest spaţiu un a priori formal al experienţei... Hiper-spaţiul fizicii, adică spaţiul obiectiv „psihanaliza!", nu mai e nici euclidian, nici kantian. Dar spaţiul euclidian nemaifiind funcţional „fizic", adică obiectiv, devine un a priori a altceva decât al experienţei. Nu că percepţia elementară îi scapă, dar percepţia ţine deja pe jumătate de domeniul subiectivităţii. Spaţiul devine forma apriorică a puterii eufemistice a gândirii, e locul întruchipărilor întrucât e simbolul operator al distanţei stăpânite. Toţi cei care s-au preocupat de problema imaginii au remarcat prioritatea formală a ceea ce am putea numi, dacă rezervăm numele de spaţiu micii geneze perceptive, un super-spaţiu obiectiv. Sartre *141 recunoaşte că spaţiul imaginar are un „caracter mult mai calitativ decât întinderea percepţiei: orice determinare spaţială a unui obiect în imagine se prezintă ca o proprietate absolută..." Spaţiul devine atunci superlativ şi părăseşte domeniul indiferentei „localizări" spre a angaja imaginea în „aparenţă" *142. Această disociere între un „spaţiu perceptiv" şi un „spaţiu reprezentativ" e şi concluzia studiului foarte dens al lui Piaget *143. Spaţiul reprezentativ apare cu funcţia simbolică. Acest spaţiu ar fi legat de acţiune, deoarece „reprezentarea spaţială e o acţiune interiorizată", în sfârşit, observaţia lui Sartre concordă cu concluziile examenului patografic când declară *144: „Am putea chiar anticipa că acest spaţiu imaginar e mai euclidian (sublinierea noastră) decât spaţiul perceptiv, căci în caz de delir, de vis sau de psihoză, elementul topografic şi perspectiv e cel suprimat si înlocuit cu o omogenitate nelimitată, fără profunzime şi fără legi, fără planuri succesive conform celei de-a treia dimensiuni..." Vom reveni ceva mai încolo asupra acestei constatări capitale; să reţinem deocamdată că acest super-spaţiu euclidian e în anumită privinţă un spaţiu iconografic pur, pe care nici o deformare fizică, deci temporală, n-o atinge şi în care obiectele se deplasează liber fără a suferi constrângerea perspectivă *145. Bachelard a consacrat o întreagă carte unor strălucite variaţiuni pe tema acestui „spaţiu poetic" care „detemporalizează" timpul şi defineşte, aşa cum bine a observat Leibniz, un „coexistenţialism" în care priorităţile distanţei temporale se şterg şi în care „orizontul are tot atâta existenţă cât şi centrul" *146. Şi după ce aduce o critică memoriei bergsoniene, care nu e decât o imaginaţie timidă pe treptele gândirii abstracte, Bachelard "rezumă admirabil descrierea formei fantasticii când scrie *147: „Credem uneori că ne cunoaştem în timp, în vreme ce nu cunoaştem decât un şir de fixaţii în nişte spaţii ale stabilităţii Fiinţei, a unei fiinţe care nu vrea să se scurgă, care, chiar în trecut când se duce în căutarea timpului pierdut, vrea să suspende zborul timpului, în cele o mie de alveole ale sale spaţiul ţine un timp comprimat.

407

La aceasta serveşte spaţiul". Spaţiul serveşte la aceasta pentru că funcţia fantastică nu e decât

aceasta, rezervă nesfârşită de veşnicie împotriva timpului. Ceea ce-l determină pe un psihanalist să scrie: „Spaţiul e prietenul nostru", „atmosfera noastră" spirituală, în vreme ce timpul „consumă" *148. Astfel că forma apriorică a eufemismului e spaţiul euclidian, „prietenul nostru", care atât de uşor face abstracţie de încercarea perceptivă şi temporală. E necesar acum să examinăm care sunt proprietăţile acestui spaţiu fantastic.

Piaget *149 a disociat o triplă etajare ontogenetică în reprezentarea spaţiului: ar exista mai întâi o reprezentare a unor „grupuri" de lucruri, ceea ce ar constitui „raporturile topologice elementare", ar urma apoi coordonarea acestor date topologice fragmentare în „relaţii de ansamblu" sau „relaţii proiective elementare", „topologicul procedând din aproape în aproape, fără sistem de referinţă, în vreme ce proiectivul se referă la punctele de vedere coordonate", în sfârşit, ar veni „spaţiul euclidian propriu-zis", care face să intervină similitudinea. Or, această triplă etajare a spaţiului ni se pare prefigurată în cele trei proprietăţi ale spaţiului fantastic aşa cum le putem induce din studiul nostru structural: topologia, relaţiile proiective, similitudinea nu sunt decât trei aspecte perceptive şi genetice ale ocularităţii, profunzimii şi ubicuităţii imaginii.

Trebuie să subliniem mai întâi, o dată cu Binswanger *150 ocularitatea celor mai importante dintre reprezentările noastre. Imagini şi arhetipuri au drept atlas senzorial de predilecţie atlasul vizual. Totul se petrece ca şi cum obiectul ne-ar parveni prin intermediul unei mescalinizări naturale *151. Cum mescalina transformă atlasul auditiv în atlas vizual, există în noi o aptitudine firească de a traduce orice senzaţie si orice urmă perceptivă în teme vizuale. „Ocularitatea" are darul să lumineze toate excitaţiile senzoriale şi conceptele. Fapt indicat de terminologia vizuală a artelor muzicale: înălţime, volum, măsură, crescendo nu fac decât să exprime, prin intermediul imaginaţiei muzicale, caracterul topologic funciar al oricărei imagini. Simetria, această virtute de explorare vizuală, se află la baza fugii, a armoniei ca şi a muzicii seriale. Stravinsky mărturiseşte că are „o aptitudine deosebit de vie pentru acest fel de topografie muzicală" *152. E şi motivul pentru care orice expresie iconografică, chiar cea mai „realistă", se îndreaptă inevitabil spre domeniul imaginarului *153. Faptul de-a vedea şi de-a oferi vederii e pe linia unei poetici.

408

E ceea ce dovedeşte arta fotografică: „obiectivul" aparatului fotografic, fiind un punct de vedere, nu e niciodată obiectiv. Contemplarea lumii înseamnă deja transformarea obiectului. Ocularitatea e aşadar cu-adevărat o calitate elementară a formei apriorice a fantasticii.

Al doilea caracter al imaginii e faimoasa „profunzime". Dar să ne înţelegem bine asupra acestui cuvânt, care trebuie luat în sensul lui cel mai larg şi cvasi-moral, adică mai mult fizic

decât literal geometric, întrucât profunzimea perspectivă a geometriei şi a picturii occidentale nu e decât un caz particular şi materializat al unei ierarhii spontane a figurilor. Nimic nu e mai semnificativ decât exemplul picturii: cu tot caracterul funcţional plat al celor două dimensiuni ale tabloului, e recreată spontan o a treia dimensiune, nu numai datorită procedeelor occidentale ale trompe ale trompe l' œil –ului *154, ci şi printr-un simplu decalaj de valori sau de culori care provoacă „răsucirea" unei suprafeţe obiective plate, dar mai ales în desenul şi pictura omului primitiv, a copilului, a Egiptului antic, imaginaţia le reconstituie spontan profunzimea în vreme ce figurile se suprapun vertical pe suprafaţa tabloului. Motiv esenţial pentru care toate şcolile de pictură - cu excepţia celei din Renaştere - îşi manifestă dispreţul faţă de „artificiile" perspectivei geometrice, ştiind bine că cea de-a treia dimensiune este un factor imaginar acordat suplimentar oricărei figuri *155. Orice spaţiu „gândit" comportă în el însuşi stăpânirea distanţei, care, scoasă din timp, spontan şi global înregistrată, devine „dimensiune" în care succesiunea distanţei se estompează în folosul simultaneităţii dimensiunilor. Putem, pare-se, să renunţăm la atât de celebra pseudoproblemă care constă în întrebarea: ce senzaţie ne provoacă profunzimea? întrucât profunzimea nu e calitativ deosebită de suprafaţă deoarece ochiul se „lasă înşelat". Dar ea e distinctă, temporal pentru efort şi algebric pentru concept, în mod global cele trei dimensiuni sunt date în cadrul imaginii. Aşa cum nici un psiholog nu-şi pune întrebarea de unde vine prima sau a doua dimensiune, nu trebuie să ne întrebăm nici asupra originii celei de-a treia. Timpul si aşteptarea sunt cele care transformă această dimensiune în distanţă privilegiată, dar iniţial pentru imaginar, ca si pentru viaţă, pentru puişorul de găină care-şi sparge coaja şi dă fuga la viermişori, spaţiul se înfăţişează dintru început cu cele trei dimensiuni ale sale. Spaţiul e constituţional o invitaţie la profunzime, la marea călătorie. Copilul care întinde braţele spre lună are în mod spontan conştiinţa acestei profunzimi în vârful degetelor, şi e mirat doar de faptul că nu atinge imediat luna: îl decepţionează substanţa timpului, nu profunzimea spaţiului. Deoarece imaginea, ca şi viaţa, nu se învaţă: se manifestă. „Relaţia de ansamblu" a fragmentelor topologice e legată de însăşi conceperea acestor fragmente ca plurale, de actul sintetic al oricărei gândiri manifeste.

409

În sfârşit, cel de-al treilea caracter al imaginii e ubicuitatea sa faţă de întinderea perceptivă, e omogenitatea spaţiului euclidian. Am subliniat deseori *156 această proprietate pe care o are imaginea de-a nu fi afectată de situaţia fizică sau geografică: locul simbolului e plenar. Indiferent ce pom, indiferent ce casă poate deveni centrul lumii. Pe istoricul religiilor *157 l-a frapat puterea de repetare a ceea ce el numeşte „spaţiul transcendent" sau „timpul mitic". Să menţionăm însă că acest ultim termen e abuziv: a repeta înseamnă a nega timpul, şi e vorba

într-adevăr îndeosebi de un „non-timp" mitic. Această facultate de repetare, de „dublare", acest sincronism al mitului *158, dacă e străin de un spaţiu fizic, constituie în schimb fundamentala calitate a spaţiului euclidian, în care omogenitatea asigură deplasarea instantanee a figurilor, ubicuitatea prin similitudine. Mai mult, aşa cum omogenitatea nu fixează nici o limită extinderii sau reducerii infinite a figurilor, tot aşa am verificat în repetate rânduri acea putere de „gulliverizare" sau de „gigantizare" a imaginii. Şi această facultate de identificare a gândirii mele - cea care-mi îngăduie să denumesc şi să recunosc, de pildă, triunghiul isoscel - pare într-adevăr derivată din acea primă putere de-a păstra imaginile într-un loc din afara timpului, unde instantaneitatea deplasărilor e permisă, fără ca obiectul să îmbătrânească sau să se schimbe. Bachelard, reluând teza lui Reiser *159, a arătat în mod just că logica identităţii e strâns legată de teoria euclidiană a spaţiului. Principiul identităţii are o formă pur euclidiană bazată pe particularităţile unei astfel de geometrii: grupul deplasărilor şi grupul similitudinilor.

Fie-ne îngăduit o dată în plus să inversăm termenii problemei: omogenitatea spaţiului îşi are originea în voinţa ontologică de identitate, în dorinţa de-a transcendentaliza timpul şi de-a eufemiza schimbarea într-o deplasare pură, care nici nu durează, nici nu afectează. Şi Bachelard a arătat just, în opoziţie cu Meyerson, că această vocaţie de identitate era mai curând vocaţie a subiectului gânditor decât imperativ dictat de obiect. Ne vom îngădui cu toate acestea să criticăm într-o privinţă esenţială teza lui Bachelard şi a lui Reiser *160: când aceştia afirmă că principiul de excludere e legat la rândul lui de Weltanschauung-ul euclidian. Putem constata nu numai că în geometria euclidiană similitudinile şi egalităţile sunt nişte ubicuităţi formalizate, dar şi că tautologia din care decurge identitatea permite dimpotrivă toate ambiguităţile *161. Experienţa de antitipie, pe care-o ratifică principiul aristotelic de excluziune, e extrinsecă experienţei imaginare. Dar mai ales această derivaţie a excluziunii pornind de la omogenitatea euclidiană n-ar permite înţelegerea a două dintre caracterele fundamentale ale fantasticii, corolare ale ubicuităţii: participarea şi ambivalenţa reprezentărilor imaginare.

410

S-a remarcat de atâtea ori, şi Levy-Bruhl *162 şi-a consacrat o parte majoră a talentului său spre a o sublinia, felul în care reprezentarea umană acţionează întotdeauna „în acelaşi timp şi sub acelaşi raport" pe două registre, că e întrucâtva mitică fără ca pentru aceasta să fie mistificatoare, fără să piardă adică sensul necesităţilor şi al semnificaţiilor temporale. Pentru primitiv, stâlpul central al locuinţei e bârnă de construcţie şi în acelaşi timp sanctuar al duhurilor strămoşeşti, şi fiecare stâlp e sanctuarul, în felul acesta se constată ambivalenţa

reprezentării stâlpului şi participarea la o substanţă sacră comună de obiecte îndepărtate în timp sau de locul geografic. Or această modalitate a reprezentării e absolut străină întregii logici bivalente a discursului aristotelic.

Timpul, numai timpul e cel care transformă principiul de identitate în „riscul unei primejdii", risc iremediabil al greşelii şi al contradicţiei. Pentru o gândire atemporală, totul e întotdeauna gândit în cadrul simultaneităţii şi al antagonismului, in illo tempore, „în acelaşi timp si sub acelaşi raport". Timpul apare ca însăşi prelungirea identităţii în noncontradicţie. Spaţiul e factor de participare şi de ambivalenţă. Bleuler *163, creatorul conceptului de ambivalenţă şi primul său observator metodic, remarcă într-adevăr că starea de conştiinţă pragmatică, de interes temporal, nu face decât să disocieze ambivalenţa: „Omului normal îi place trandafirul în pofida spinilor... uneori la schizofrenic cele două semne afective se manifestă alternativ (sublinierea noastră) în mod caleidoscopic...". Dar în stări de intensă imaginaţie, când reprezentarea e cu-adevărat dezinteresată, cele două afecte se manifestă simultan: bolnavului „îi place trandafirul pentru frumuseţea lui, dar îl urăşte totodată din pricina spinilor lui". Aşadar timpul şi numai timpul e cel care introduce încet-încet o diferenţiere exclusivă în reprezentarea aşa zis „normală", reprezentarea pură fiind de domeniul simultaneităţii - deci al ambivalenţei - şi intermediară a domeniului alternanţei. Această analiză bleuleriană e capitală. Nu numai întrucât implică constatarea că spaţiul e forma imaginarului şi că explică ambivalenţa, dar şi, mai ales, aşa cum vom vedea îndată, pentru că disociază trei categorii de eufemizare: cea a lui în pofida sau cea a lui împotriva, cea a alternativei şi în sfârşit cea a simultaneităţii. Ne vom opri acum la această analiză a fantasticii.

Mai înainte, putem trage concluzia acestui capitol afirmând că spaţiul fantastic şi cele trei calităţi ale sale: oculari ţaţe, profunzime, ubicuitate, de care depinde ambivalenţa, constituie forma apriorică adinei funcţii a cărei raţiune de-a fi este eufemismul. Funcţia fantastică e aşadar funcţia Speranţei.

411

Ne rămâne acum să rezumăm, în lumina studiului structural al primelor două cărţi, categoriile funcţionale ale acestui eufetftism, înseşi modalităţile activităţii fantastice a spiritului.

III. SCHEMATISMUL TRANSCENDENTAL AL EUFEMISMULUI

Dacă spaţiul pare într-adevăr a fi forma apriorică în care se înscrie orice traseu imaginar,

categoriile fantasticii nu sunt atunci altceva decât structurile imaginaţiei pe care le-am studiat şi care se integrează în acest spaţiu, conferindu-i dimensiunile afective: elevaţie si dihotomie transcendentă, inversare şi profunzime intimă, în sfârşit, putere nesfârşită de repetare. Până la urmă orice proces imaginar, chiar nuanţat, ca mitul, cu veleităţile discursului, se absoarbe în ultimă analiză într-o tipologie fantastică ale cărei mari scheme şi arhetipuri constitutive de structuri formează punctele cardinale. Orice mitologie, precum orice studiu al imaginaţiei, năzuieşte mai devreme sau mai târziu către o „geografie" legendară, escatologică sau_ infernală. Dacă fantastica lume de dincolo pierde noţiunea timpului, ea o" supradetermină pe cea a spaţiului, împovărând-o cu polarizări calitative, Studiul pe care l-am încheiat urmând sensul traseului reflexologie-sociologie poate fi la fel de bine conceput, după cum au încercat s-o facă Soustelle şi Halbwachs *164, ca urmând traseul invers, sociologie-psihologie, fără a contrazice prin aceasta concluziile la care am ajuns. Intr-un fel sau altul se descrie un soi de joc totodată spaţial şi calitativ, ceea ce ne-a autorizat să intitulăm părţile cuprinzătoare ale lucrării noastre cu termeni împrumutaţi de la simbolica jocului de Tarat.

Bipartite, tripartite, cvadripartite şi cvintupte, punctele cardinale ale spaţiului acoperă pe deplin marile clasificări simbolice ale Regimurilor imaginii şi ale structurilor lor. Subdiviziuni" metodologice pe care-o instituiam la începutul acestei lucrări *165 suprapune o subdiviziune geografică şi fantastică pe care Granet pentru China *166 şi Soustelle pentru vechiul Mexic le-au evidenţiat excelent. Ultimul de pildă *167 arată, mai întâi, că spaţiul fantastic se împarte în două mari doirienii antagoniste: Estul, orient al luminii renăscute şi biruitoare, opus Vestului, tărâm al misterului, al declinului. Aceste domenii sunt la rândul dublate de Nord, tărâm al frigului, al războiului, al morţii, şi de tărâmul tropical, „tărâm al spinilor", între aceste patru „jocuri" spaţiale - la care trebuie să adăugăm Centrul -tot felul de relaţii arhetipale subtile intră în joc. Dar în mare regăsim în repartizarea acestor „orientări" diviziunea structurală a lucrării noastre: la Nord şi uneori la Sud, moartea cu care se acordă ritualul învierii războinice prin jertfă constituie, feţele timpului" şi polemica cu Estul, locul soarelui triumfător; în timp ce Vestul e locul feminin al misterului, al „Coborârii şi cupei", al Regimului Nocturn care e eufemizare a beznelor, „centrul", locul încrucişărilor, al sintezelor, poate fi atunci asimilat simbolismului „Dinarului şi bastonului" *168.

412

Direcţii calitative ale Spaţiului şi structuri arhetipale pare-se a fi unul şi acelaşi lucru, constituind categoriile imaginarului. De aceea nu vom stărui mai mult asupra acestor „puncte cardinale" care constituie întrucâtva „Analitica" fantasticii transcendentale. Aceste categorii topologice, cât şi structurale constituie poate modelul tuturor categoriilor taxinomice, iar

distingo-ul afectiv şi spaţial care prezidează la denumirea regiunilor spaţiului serveşte probabil drept model oricărui proces mintal de disociere *169. Dar am putut observa, în lumina analizei structurale, că traseul imaginar umplea hiatusul pe care-l produseseră psihologii între gândurile de „o sută de mii de franci" şi imaginile de „trei parale", între sensul figurat al simbolurilor şi sensul propriu al semnelor. Am văzut că fiecare structură principală a imaginaţiei dicta o sintaxă şi întrucâtva o logică: filozofiile dualiste şi logicile de excludere *170 se modelau în cazul structurilor schizomorfe; în timp ce viziunile mistice ale lumii profilau logici ale dublei negaţii în cazul structurilor mistice; aşa cum în cazul structurilor sintetice se schiţau filosofiile istoriei şi logicile dialectice *171.

Trebuie să revenim acum asupra acestui traseu, în care semanticul se corijează, sau se consolidează în semiologic, în care gândirea se imobilizează şi se formalizează. Am mai semnalat *172 locul pe care-l ocupă limbajul în acest proces de formalizare, am văzut că sintaxa e în fond inseparabilă de semantismul cuvintelor. Dar abia acum putem desprinde semnificaţia unui atare fenomen: discursul ne apare, între imaginea pură şi sistemul de coerenţă logico-filosofic pe care-l favorizează, ca un termen mediu constituind ceea ce putem numi - întrucât am adoptat o terminologie kantiană - un „schematism transcendental" *173. Cu alte cuvinte, retorica e cea care asigură trecerea între semantismul simbolurilor şi formalismul logicii sau sensul propriu al semnelor. Dar acest schematism, departe de-a fi, conform definiţiei kantiene *174, o „determinare a priori a timpului", e, dimpotrivă, o determinare a priori a anti-destinului, a eufemismului, care va colora, în ansamblul său, toate demersurile formalizării gândirii. Retorica e realmente această prelogică, intermediară între imaginaţie şi raţiune. Şi acest rol intermediar între luxul imaginaţiei şi sărăcia sintactică şi conceptuală se manifestă prin bogăţia retoricii. Epistemologii contemporani se ceartă la nesfârşit cu privire la dependenţa mutuală a logicii şi a matematicii. Şi au ajuns să le ordoneze atât pe una cât şi pe cealaltă pe baza principiului aristotelic al excluderii. Dar de ce nu şi-au pus oare întrebări cu privire la raporturile acestor două sintaxe formalizate cu retorica?

413

Şi-ar fi dat seama că retorica conţine logica aristotelică drept un departament vulgar şi că, departe de-a fi paralele, retorica depăşeşte îngustimea logicii printr-o sumedenie de procedee bastarde ale fantasticii. Poate că interesul manifestat tot mai mult faţă de oameni, mai curând decât faţă de-un „obiect oarecare", va îndrepta, sperăm, atenţia filosofică asupra retoricii, a stilisticii şi în general a procedeelor de expresie *175. De aceea vom relua aceste trei modalităţi care în structuri semnalau un stil retoric. Ne vom opri pe scurt, după ce-am studiat pe întreg parcursul acestei lucrări stilul figurilor imaginarului, asupra câtorva simple figuri de

stil. Ne vine uşor, mai înainte, să înlăturăm pe planul retoricii dificultatea pe care Bleuler o întâmpina pe plan fantastic şi chiar etic. Acesta făcea din „în pofida faptului că" stilul normal al gândirii, şi-al ambivalenţei sau al alternării tipurilor de stiluri patologice. Or, această discriminare nu mai are nici un sens când te plasezi pe plan retoric, şi-am văzut chiar mai înainte *176 care erau incertitudinile psihiatrilor când se punea problema definirii patologicului; pe de altă parte, vom arăta cu ajutorul unui exemplu că stilul lui „în pofida f aptului că" poate atinge la rândul lui culmea patologicului. Dar mai întâi trebuie să remarcăm această calitate de prim ordin a retoricii - de a exprima, adică de a transcrie un semnificat prin intermediul unui proces semnificam. Numai că această transcriere nu e decât degradarea semantismului simbolurilor. De aceea întreaga retorică se sprijină pe această forţă metaforică de transpunere (translaţia) a sensului. Orice expresie adaugă sensului propriu nimbul, „haloul" stilului *177, iar retorica se orientează spre poezia care e confuzie. Fapt ce apare în procedeele metaforice care merg de la simpla comparaţie la acele resorturi mai subtile care sunt metonimia, sinecdoca, antonomaza şi catahreza: toate sunt deformări ale obiectivităţii, toate nu fac decât să revină, dincolo de sensul propriu, rămăşiţă a evoluţiei lingvistice, la viaţa primitivă a sensului figurat, să preschimbe fără încetare litera în spirit. Dar trebuie să ne ferim de-un lucru: de-a afirma că sensul propriu e „iniţial". Deoarece - fapt dovedit de toate lexicoanele şi dicţionarele - nu există niciodată un sens propriu, obiectivat, al unui termen: ci sensuri în raport cu contextul, autorul, epoca... *178. Altfel spus, cuvântul nu e real decât în cadrul unui context expresiv, angajat într-un rol metaforic, semiologicul n-are valoare decât prin referire la stilistic mai întâi, şi în cele din urmă la semantic, nu viceversa *179. Şi această „translaţie" elementară a oricărei retorici nu e altceva decât proprietatea euclidiană de translaţie, întrucât atât retorica cât şi logica sunt exprimate şi gândite în termeni spaţiali. Aşa cum spaţiul e forma imaginarului, metafora e procesul lui de expresie, acea forţă pe care-o are spiritul, ori de câte ori gândeşte, de-a renova terminologia, de-a o smulge destinului său etimologic.

414

Să ne oprim din nou la antiteza şi la corolarul ei retoric hiperbola şi cortegiul ei de pleonasme. Am arătat deja cum în cadrul structurilor schizomorfe se schiţează această retorică antitetică şi logica diairetică a eliminării *180. Am văzut că eliminarea antitetică se instalează în reprezentare prin îngroşarea - hiperbolizarea - simbolurilor figurative ale „Feţelor timpului". Această eliminare provenită dintr-un regim polemic al reprezentării, bazat pe Spaltung, e sufletul argumentării socratice, platoniciene, aristotelice cât şi carteziene *181, şi obsedează prin maniheismul ei implicit cea mai mare parte a gândirii occidentale. Pentru acest motiv

ţinând de tradiţie şi de autoritate, Bleuler consideră stilul dualist al lui „în pofida faptului că" drept normal în raport cu alte stiluri de gândire. Dar vom arăta o dată mai mult *182 că procesul eufemizant prin antiteză şi hiperbolă nu constituie apanajul gândirii sănătoase. N-am mai constatat oare predispoziţiile patologice ale raţionalismului *183? Vom vedea cum, exprimându-se, Regimul Diurn al imaginaţiei orientează expresia spre o retorică ale cărei figuri clasice de antiteză şi de hiperbolă nu sunt decât un fel de condensat formal, în acest exemplu *184, care arată trecerea „schematică", în sensul kantian al cuvântului, dintre spontaneitatea imaginară şi procesele retorice de expresie, imaginarul pare că proiectează capcane şi piedici spre a le rezolva mai bine. Morile de vânt se pot mult şi bine preschimba în uriaşi redutabili, şi oile în cavalerie maură, imaginarul e sigur din capul locului de izbânda sa, propriul său dinamism fiind cel care secretă monştrii şi dificultăţile ce trebuiesc înfrânte. Psihopatul acumulează metodic obstacolele: „Sunt microbi care încearcă să capete o formă şi s-o păstreze... am şi eu în cap din ăştia, îi simt... elementalul e un microb mai măricel care se înfruptă din organismul tău, care se umflă,..". Cu tendinţa de-a sublinia atotputernicia negativului printr-un soi de microbicitate hiperbolică: „Sunt nişte microbi uriaşi care învăluie totul, nu numai sistemul pământ, ci întregul sistem solar şi stelar, formând un tot compact, vizibil sau nu. Nebuloasele cerului sunt aşa ceva, calea lactee asta e..." Mai mult, boala microbiană se interiorizează şi devine un geniu malign al paranoiei: „I-am auzit: vorbesc în argoul de pe rue de Lappe. Lumea borfaşilor. E ca şi cum ţi-ai vârî nasul în gunoi. Repetă ce-ai tu în cap. Ne reproduc toate gândurile. Ce spunem noi e ce gândesc ei. îţi fură gândurile..." Dar această hiperbolă a bolii nu e decât o trambulină imaginară şi retorică pentru antiteza la fel de hiperbolică: „Nu mi-e teamă de microbi, îi omor..." *185

Pentru aceasta imaginaţia produce anticorpi infailibili: „Dacă l-am putea scufunda complet în apă pe om, microbii s-ar umfla de apă, şi s-ar desprinde, şi i-ar lua apa...". Şi paranoicul reinventează botezul şi incantaţia: „Mulţi oameni folosesc rituri antimicrobiene fără să ştie. Preoţii nu-şi dau seama ce fac. Tot ce fac ei e pentru asta... Din patru cuvinte: caraibe, cannibale, canaque, racaille, am făcut Racaical, care le cuprinde pe toate. Am subliniat aceste cuvinte cu cinci linioare şi am pus deasupra două steluţe. Microbii sunt izbiţi de linioare, trec în cuvinte si în steluţe, şi-au terminat-o. îşi rup gâtul în treaba asta..." Apoi această meditaţie de metafizică paranoică se încheie cu triumful unui cogito megalomanie care şi-a atribuit Atotputernicia: „Teoretic şi fizic e cu neputinţă să dispar. Datorită luptei pe care-o duc contra microbilor, mă oţelesc şi-mi fac un fizic care vine de hac stirpei microbiene. N-au cum să mă doboare. Am făcut experienţa. Sunt vaccinat contra morţii..." în sfârşit, peroraţia acestui delir

care recreează lumea într-o eufemizare cathartică ar putea sluji drept epigraf oricărei meditaţii de filosofic dualistă, şi nu ne putem opri să citǎm acest frumos text delirant: „Pot să vâr tot pământul în mine, la nesfârşit, fiind un lucru care nu se termină. Curăţ materia făcând-o să intre în corpul meu. Materia asta are o formă pentru că i-am dat o formă. Materia care a trecut în mine e curată... Pământul meu domină fostul pământ, care e supt de-al meu. Se va dizolva într-al meu. Ne vom afla atunci pe-un nou pământ... Am dat deja gata planeta: e solidă, putem merge pe ea". Se constată deci de-a lungul acestui admirabil exemplu rolul profund al funcţiei fantastice, iar clinicianul îşi dă seama de acest rol antiexistenţial când scrie *186: „îl vedem pe bolnavul nostru abolindu-şi istoria personală cu tot ce implică ea ca angoasă şi vinovăţie traumatizantă, repetând la modul delirant actul cosmogonic". Procesul antitetic al funcţiei fantastice e aici flagrant: imaginaţia eufemizează prin hiperbolă şi antiteză conjugate, şi chiar când reprezintă hiperbolic imaginile timpului, o face pentru a exorciza timpul şi moartea pe care-o poartă în el.

Acelaşi stil e folosit în modurile artistice pe care le-am putea numi cathartice, pentru care a înfăţişa destinul înseamnă deja a-l domina, aşa încât hiperbola e îngăduită deoarece cu cât destinul va fi mai negru cu atât eroul va fi mai măreţ. Există o întreagă şcoală artistică a lui horror fati. Idolul destinului, atât în tragedia clasică, cât şi pe pereţii din „Casa Surdului", epuizează prin forţa-i expresivă angoasa conştiinţei muritoare, permiţând nu numai să încerce un sentiment sau o curiozitate reprimată de cenzura socială, dar şi să exorcizeze angoasa pe care-o dezvăluie devenirea, dominând cu ajutorul operei însăşi devenirea. Goethe îşi proiectează neurastenia pe care-o abstrage din existenţă în romanul Werther, Ducasse devine Lautreamont spre a-l pune în locul său pe Maldoror care-l obsedează, Goya exorcizează răul bolii, al morţii şi al istoriei în Capricii şi Dezastre. Angoasa existenţială devine o esenţă estetică dominată prin mijloace tehnice.

416

Iar paranoicul, de care era vorba mai sus, regăseşte spontan resorturile catharsis-ului aristotelic când include imaginea desenată printre exorcismele nefericirii: „Am făcut acest desen *187, zice bolnavul, spre a izgoni testiculele şi penisurile pe care le am în cap; pentru că doar privindu-le, automat, microbul, care are forma organelor sexuale, se lipeşte de desen prin faptul că e de forma sa. Hârtia îl trage... şi îi e subjugată... tot luând microbii şi zvârlindu-i pe desen, punându-i şi scoţându-i, făcându-i să-şi schimbe locul, sfârşesc prin a se uza şi a dispărea. Şi tocmai cu acest scop folosesc tot felul de mijloace, între altele desenul..." Această peroraţie scoate în relief procesul „schematic" al expresiei şi manifestă trecerea de la proiecţia imaginară la expresia stilistică. Figura expresivă, şi în special figura retorică, înseamnă

reducerea la o simplă sintaxă a acestei inspiraţii fantastice profunde, în care semantismul se goleşte încet-încet de conţinutul trăit care-l însufleţeşte spre a se reduce progresiv la un pur procedeu semiologic şi la limita formală: căci un „desen" e deja pe treptele semnului şi se ştie cum se produce deplasarea de la expresia pictografică la mijloace de expresie tot mai formalizate.

Cât priveşte structurile mistice, ele ne dezvăluie stilul antifrazei, al eufemismului propriu-zis. Nu vom reveni asupra genezei antifrazei prin procedeul de dedublare a imaginilor şi sintaxa dublei negaţii *188, în vreme ce stilul antitezei decupa în spaţiul fantastic schema întoarcerii, adică a simetriei simple în raport cu o axă, stilul antifrazei şi sintaxa dublei negaţii schiţează schema simetriei în similitudine *189. Putem induce într-adevăr o întreagă geometrie a dedublării figurilor pornind de la imaginea încastrării Imaginilor *190. Stilul antifrazei păstrează însă urma semantică a procesului de dublă negaţie, el e triumful stilistic al ambivalenţei, al dublului sens. În acelaşi timp şi sub acelaşi raport, spinii trandafirului devin mesageri ai parfumului. Nu e nevoie să insistăm asupra schiţelor patologice ale unui asemenea stil, pe care Bleuler îl admite din capul locului drept stilul patologic prin excelenţă. În artele plastice am mai constatat în ce măsură aceste structuri mistice se află la temelia unei importante categorii de mijloace de expresie *191. Şi dacă catharsisul pregăteşte hiperbola şi suscită antiteza, putem spune că înfrumuseţarea sau decorarea în general anunţă antifraza. Această atitudine perfecţionată se poate manifesta, după cum am mai spus *192, fie prin realismele optimiste în care artistul „suspendă zborul" clipelor privilegiate, în care amintirea proustiană, egotismul bunelor momente stendhaliene, fervoarea gidiană sau pasiunea pentru migală a lui Flaubert ca şi a lui Van Gogh se conjugă spre a face din aceste instantanee ale devenirii esenţa concretă a veşniciei regăsite; sau se mai poate manifesta când aceeaşi atitudine se colorează hiperbolic printr-un eufemism idealizant care alină regretele şi decepţiile prin tot felul de „serbări galante", sau când escamotează moartea în culisele tragediei clasice sau prin alegoriile academice care înfrumuseţează Phaidon-ul. încă de la nivelul lingvisticii se schiţează net stilul antifrazei. Breal *193 arată că un cuvânt ajunge să semnifice contrariul sensului său iniţial.

417

De pildă adjectivul latin maturus, care iniţial însemna matinal, precoce. De la el provine verbul maturare, a grăbi, care, aplicat roadelor pământului, înseamnă „a se coace", întrucât fenomenul coacerii nu se desfăşoară decât în timp, adjectivul, sub presiunea verbului activ, şi-a modificat sensul în „înţelept", „chibzuit", şi până la urmă sensul lui s-a inversat în cel de „copt", adică îndeajuns de matur: maturi centuriorum, „cei mai în vârstă dintre centurioni".

Ceea ce fantastica pregăteşte, ceea ce evoluţia semantică a cuvintelor anunţă, schematismul retoric rezumă şi reduce la o simplă figură de stil pe linia semiologiei formale. Discursul foloseşte toate gradele antifrazei, de la antilogie, această antiteză concisă şi densă, privată de resortul ei polemic şi care se mulţumeşte să înfăţişeze în acelaşi timp şi sub acelaşi raport cele două contrarii, până la catahreză, un fel de antifrază în care jocul inversării e limitat şi care se mulţumeşte cu folosirea în contrasens a cuvintelor, trecând bineînţeles prin litotă *194. Aceasta din urmă e un compromis foarte formalizat, adică golit de orice semantism, dintre antifrază şi hiperbolă: antifrază prin forma ei, se vrea hiperbolă prin efectele ei expresive. Tot în acest stil intră jumătate din metonimii şi sinecdoce, toate acelea care utilizează o „miniaturizare" retorică folosind partea, efectul, specia în loc de întregul, cauza sau genul.

În sfârşit, am mai arătat felul în care structurile sintetice ale imaginaţiei delimitează stilul hipotipozei *195. Repetarea imaginilor, şi prin aceasta chiar reversibilitatea timpului, spulberă însuşi conceptul de timp *196. Şi în spaţiul fantastic grupul egalităţilor vine atunci să-l întărească pe cel al similitudinilor. Am văzut în ce măsură expresia ritmică a muzicii ilustra estetic aceste structuri sintetice, muzica fiind o totalizare ritmică de contraste *197. Am arătat de asemenea că această structură a fantasticului schiţa, dacă nu o aritmetică, datorită procesului de repetare fundament al numărului, măcar o aritmologie *198. Dar mai ales am constatat că structurile sintetice ale imaginaţiei o reintegrează pe Clio în corul Muzelor. Deoarece întreaga istorie se defineşte ca o hipotipoză si chiar, când se extinde la filozofiile istoriei, ca o hipotipoză a viitorului *199. De aceea să nu revenim pe larg asupra acestei figuri de retorică care traduce în sintaxă puterea fantastică a memoriei. Să ne mărginim a afirma că, aşa cum există grade în varietăţile de antifraze, există grade şi în varietăţile de hipotipoze, aşa cum par a fi enalaga şi hiperbata. Hipotipoză care prezentifică fapte trecute sau viitoare e modelul, enalaga slujindu-i doar de corolar: aceasta din urmă stăruie asupra schimbării timpului, asupra acelei infime nuanţe antitetice pe care-o vehiculează orice sinteză; cât despre hiperbata, ea e procedeul reversibilităţii aproape complet formalizate întrucât răstoarnă ordinea cronologică a termenilor fără ca prin aceasta să se piardă sensul. Ţinem însă să repetăm că, dacă aceste regimuri ale imaginaţiei, dacă aceste categorii structurale şi aceste stiluri sunt contradictorii şi antrenează, aşa cum am arătat de-a lungul întregii noastre lucrări, izotopismul constelaţiilor imaginare şi al miturilor, nu înseamnă că se exclud unele pe altele.

Putem constata acum că, cu cât formalizăm mai mult, cu-atât ne îndepărtăm de semantismul originar al marilor arhetipuri fantastice, cu atât respectăm mai puţin izotopismul structurilor şi unicitatea unui stil. O operă de artă utilizează deja resursele tuturor structurilor, în tragedia cea mai sumbră, cea mai cathartică, e cu neputinţă de exclus gingăşiile antifrazei, e cu

neputinţă de disociat, în delicateţea stendhaliană, purgatoriul resentimentelor politice de gingăşiile sublimate faţă de bunele momente revolute. O mare operă de artă nu e poate pe deplin satisfăcătoare decât pentru că în ea se îmbină accentul eroic al antitezei, nostalgia duioasă a antifrazei şi diastolele şi sistolele de speranţă şi disperare. Dar la nivelul pur schematic al retoricii, opoziţiile între diversele regimuri se estompează şi forţa izotopică a structurilor se dislocă pe măsură ce se pierde semantismul: sintaxa figurii retorice nu mai e luată în sensul ei figurat, astfel că toate stilurile - în afară de-o foarte uşoară predominanţă statistică - sunt folosite într-o operă prin turnura dată discursului.

Astfel, prin retorică şi figurile ei vedem încet-încet disociindu-se semantismul de figurat. Domeniu intermediar, retorica e la rândul ei locul tuturor ambiguităţilor. E poate motivul pentru care studierea ei a fost neglijată în folosul epistemologiilor care păreau să se intereseze de logică şi matematică, procese formale depozitare ale exclusivului. Şi chiar în clipa în care imaginaţia se vedea discreditată în gândirea occidentală, termenul de retor devenea şi el peiorativ... *200

NOTE

1 Cf. supra, p. 21,31,33.

2 Ceea ce atât de bine presimţise Alain, care, ca şi Bachelard, nu e de acord să considere visul ca un semn ruşinos ce trimite la o semnificaţie ascunsă; cf. Pre-liminaires, p. 21l-213: „Şi se face mare zgomot în jurul unei metode care interoghează visele ca pe nişte tâlhari ce-ar minţi sistematic. Adevărata Cheie a Viselor e mult sub aceste gânduri teologice... Dar care ar fi aşadar interpretarea adevărată? A nu te îndepărta de vis, a-I aborda pieptiş, a şti ce este, a face o anchetă...".

3 Cf. Lacroze, La Fonction de l'imagination, p. l-3,12,35.

4 Novalis, Schrifflen, II, p. 365; cf. Bachelard, Terre, p. 5 şi Von Schubert, Symbolik,ţ. 55.

5 Cf. W. James, Pragmatisme, p. 27.

6 Cf. Jung, Leş Types psych.\ cf. Jung, Contrib. ă l'etude des typespsychol., în Arch. psychol., nr. 52, dec. 1913, p. 289.

7Cf. supra,y. 175.

8 Cf. James, op. cit., p. 29.

9 Minkowski, Schizophr., p. 204.

10 Jung, op. cit., p. 8; cf. p. XX, 6, 291, 302.

11 Cf. Minkowski, op. cit., p. 224.

12 Minkowski, op. cit., p. 19,30; cf. caracterul „imperialist" al imaginii semnalat de Dumezil,

Leş Dieux des Germains, p. XIII.

13 Krasnuschkine şi Minkowska, La Constitution epileptoîde el şes rapports avec la structure de l'epilepsie essentielle, în Rec. de travaux oferite prof. Bruchanski.

14 Cf. Minkowski, op. cit., p. 241. în al său „Test arhetipal", Yves Durând foloseşte noţiunea de „tensiune". Cf. Le Test archetypal ă 9 elements.

>5 Cf. op. cit., p. 205-206; cf. Bochern si Halpern, op. cit., p. 55,91,108.

16 Cf. supra, p. 165 şi urm.

17 Tot aşa cum Leş Chants de Maldoror nu corespunde Poeziilor, atât o operă cât şi cealaltă acţionând într-un regim al imaginarului total diferit, una fiind antidotul psihic al celeilalte. Cf. Bachelard, Lautreamont. Cf. Ch. Lalo, L'An lom de la vie.

18 Cf. Jung, Types psych., p. 436; Baudouin, Introd. analys. des reves, p. 19; cf. de asemenea Von Schubert, Symbolik, p. 12,67,69.

19 Cf. James, Pragmatisme, p. 25.

20 Cf. Jung, Psychologie und Religion, p. 150 şi urm. Cf. Bachelard, La Poetique de la reverie, p. 64,70,72.

21 Cf. J. Jacobi, Psych. de C. G. Jung, p. 126 şi urm.

22 Cf. Jung, op. cit., p. 297; cf. p. 133.

23 J. Jacobi, op. cit., p. 127.

24 Cf. Jung, Types, p. 667, şi Jung., op. cit., p. 128,129.

25 Cf. Jung. op. cit., p. 154,' 329.

26 Cf. supra, p. 36 şi urm.

27 Cf. Oswald, Leş Grands Hommes, p. 27,262; cf. Jung, Types, p. 333.

28 Cf. Bachelard, Formation esprit scient., p. 246.

29 Cf. S. Petrement, op. cit., p. 57 şi urm.

30 Cf. Gusdorf, op. cit., p. 276.

31 Cf. G. Michaud, Inirod. ă une science de la litterature, p. 255 şi urm. Referitor la delimitarea „generaţiilor lingvistice", cf. G. Matore, La Methode en lexicologie. Cf. P. Sorokin, Social and Cultural Dynamics.

32 Cf. Worringer, Abstraktion, p. 30 şi urm., şi Malraux, La Metamorphose des dieux, p. 44 şi urm., 126, 285.

33 Cf. Jaspers, Strindberg el Van Gogh, p. 272. Cf. şi Psychopath. gen.; cf. M. Foucault, Histoire de la folie.

34 Cf. Jung, Types, p. 299; Worringer, op. cit., p. 18 şi Ch. Bru, Esthetique de l'abstraction, p. 146. E. Souriau apropie în mod foarte judicios „stilizarea" primitivilor de funcţia

formalizatoare aşa cum ni se înfăţişează ea în platonism; cf. Pensee vivante, p. 249 şi urm.; cf. H.Tongue, Bushman Paintaings; J. W. Fewkes, Hopi Katcinas.

35 Cf. Ch. Rm,op.cit., p. 158.

36 Worringer, op. cit., p. 18-20.

37 Jung, op. cit., p. 300.

38 Cf. Levi-Strauss, Tristes Tropiques, p. 440. J. Cazeneuve, după Ruth Benâiict, scrie despre cultura indienilor Zuni că „nu e deloc dionisiacă", că e „o cultură pur apolinică", toate producţiile artistice ale zunilor, şi în special măştile, ating într-adevăr un grad foarte înalt de abstractizare. Cf. J. Cazeneuve, op. cit., p. 240, şi R. Benădict, Echamillons de civilisations, p. 27,35,43 şi urm., cf. J. W. Fawkes, Hopi Katcinas.

39 Op. cit., p. 443; cf. cărticica noastră: L'imagination symbolique.

40 E. Souriau (în Pensee vivante, p. 248) caracterizează exact atitudinea spirituală platoniciană scriind că e „hieroglifică".

41 Cf. Sechehaye, op. cit., p. 125 şi urm., cf. Dracoulides, op. cit., p. 16 şi J. Frois Wittmann (în Rev. franc, psych., ar. 2,1929), Considerations psychan. sur l'art moderne.

42 Cf. Guy Michaud, op. cit., p. 25,5.

43 Cf. L. Cellier, op. cit., p. 269.

44 Cf. op. cit., p. 53.

45 Op. cit., p. 41,44-45.

46 Cf. op. cit., p. 48-51.

47 Cazeneuve a scos bine în relief, în civilizaţia „apolinică" a zunilor, coexistenţa unor elemente rituale „nocturne", precum clovnii Koyemshis. „Zunii, tocmai pentru că sunt un popor apolinic, aveau nevoie de această supapă de siguranţă." Cazeneuve, op. cit., p. 244-245; cf. R. Caillois, Le Mythe et l'Homme, p. 29, 30, 33. întreaga teză a lui Piganiol referitoare la Originile Romei e inspirată tot de coexistenţa a două mentalităţi, sabină şi romană, în cadrul cetăţii.

48 Cf. supra, p. 340 şi urm.

49 Cf. supra, p. 34, 323, 324.

50 Gusdorf, op. cit., p. 180.

51 Gusdorf, op. cit., p. 218, 222, 230.

52 Gusdorf, op. cit., p. 111.

53 Cf. Moret şi Davy, Des Clans aux Empires, p. 15,27, 88.

54 Cf. Gusdorf, op. cit., p. 114.

55 Imperiul napoleonian nu e străin de universalismul romantic.

56 Gusdorf, op. cit., p. 118.

57 Op. cit., p. 42. Dacă am fi aderat la acest credo progresist, ne-am fi edificat lucrarea urmând planul ontogenetic al apariţiei reflexelor dominante: reflexe de supt, reflexe posturale, reglementare şi dominante sexuale, numai că Umanitatea, în calitate de speţă psihologică, n-are o geneză controlabilă.

58 Levy-Bruhl, Carnets, p. 131; cf. p. 136; cf. şi Durkheim, Formes elementaires, p. 340, 342,625.

59 Cf. Gusdorf, op. cit., p. 247. Despre etnologie şi istorie, cf. Levi-Strauss, Anthrop. struct., p. 3 şi urm.

60 Cf. Bastide, Sociol. el Psychan., p. 278 si urm. Cf. noţiunea de „derivaţie" la V. Pareto, Trăite de sociol.

61 Cf. Bastide, op. cit., p. 194 şi urm.

62 Damourette, op. cit., I, p. 105, 375, 389, 390.

63 Cf. supra, p. 36 şi urm.; cf. Levi-Strauss, op. cit., p. 27,28. „Trecerea de la conştient la inconştient e însoţită de un progres de la particular la general".

64 Lacroze, La Fonction de l'imagination, Boivin, Paris, 1938.

65 Cf. .supra, p. 21,31.

66 Lacroze, op. cit., p. 130 şi urm.

67 Op. cit., p. 132.

68 Cf. op. cit., f. 98,139.

69 Op. cit., p. 98.

70 Op. cil., p. 58.

71 Op. cit., f. 117.

72 Op. cit., p. 109.

73 Op. cir., p. 111,119,120.

74 Lacroze, op. cit., p. 84; cf. Dalbiez, op. cit., I, p. 175.

75 Lacroze, op. cit., p. 91.

76 Cf. Alain, op. cit., p. 213: „Cred îndeajuns că fondul viselor, chiar celor teribile, e fericit şi chiar vesel"; p. 210: „Şi somnul e un fel de râs potolit, dar care se asigură în plus de el însuşi printr-o detaşare totală şi o deplină indiferenţă faţă de motive".

77 Cf. R. Barthes, Mythologies, p. 224, 251.

78 Op. cit., p. 221.

79 Op. cit., p. 222, 233. în această dihotomie între limbaj şi mit, Barthes pare să dezmintă teza pe care-o susţinea în Le Degre zero de l'ecriture, după care „mitologia personală" a stilului,

acea „hipofizică a cuvântului", ar prima întotdeauna asupra scrisului, în ce ne priveşte, găsim că mitul e „gradul zero" al limbajului, al semiologiei. Cf. Barthes, Le Degre zero, p. 19,22, 35-40.

*° Mythol.,ţ. 222.

GILBERT DURÂND

81 Cf. Gusdorf, op. cit., p. 265.

82 Barthes, op. cit.., p. 233, nota 7.

83 Cf. Bachelard, Format, esprit scient., p. 38,119.

84 Barthes, op. cit., p. 232.

85 Gusdorf, op. cit., p. 249.

86 Cf. cu privire la noţiunea de „minciună vitală", Lacroze, op. cit., p. 115; cf. Piaget, Symbol., p. 117. Am prefera expresia „adevăruri doxologice" în opoziţie cu adevărurile „epistemologice".

87 Bachelard, op. cit., p. 78.

88 Bachelard, op. cit., p.78. Despre l'Imagination el la Science, cf. J. Bernis, op. cit., cap. IX, p. 69. Acest efort de „decolorare" îmbinându-se cu „claritatea", cu „disocierea" etc., plasează dintr-o dată demersul ştiinţific în Regimul Diurn al imaginarului.

89 Lacroze, op. cit., p. 58. Cf. Muchielli care, în concluzia excelentei sale cărţi, Le Mythe de la cite ideale (p. 300), arată că mitul universal al cetăţii e în ultimă instanţă „voinţă" etică de promovare a acestui model ideal.

90 Gusdorf, op. cit., p. 278; cf. J. Bernis, op. cit., cap. III, p. 43, „Le mythe et lejeu", şi p. 77, 8l-82, cap. X, „L'imagination et la vie".

91 Când am redactat cartea de faţă, nu luasem cunoştinţă de magistrala lucrare a lui Henri Corbin, L'Imagination creatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî. Această lucrare, atât de apropiată în numeroase privinţe de concluziile prezentului nostru studiu, are uriaşul merit de a restitui Imaginativului locul primordial ce-i fusese uzurpat de interpretările averroiste ale lui intellectus adeptus.

92 Cf. Sartre, L'Imaginaire, p. 22,121,171; cf. M. Bonaparte, Eros, p. 25,27, 33; cf. Alain, Preliminaires, p. 80: „Orice schimbare în lucrurile reale presupune o muncă, care se reduce în fond la o deplasare. Lucrurile imaginare se deplasează cu uşurinţă, aşa cum vedem în basme; un palat se iveşte şi dispare ca prin minune..."

93 Cf. Thomas de Quincey, The Confession of an English Opium Eater, p. 32, 45 şi urm.; Baudelaire, Paradis artificiels, p. 23 şi urm.; Proust, Le Temps retrouve, II, p. 72.

94 Cf. Piaget, Pensee symbolique chez l'enfant, p. 212, 215.

95 Alain, op. cit., p. 212.

96 Cf. M. Bonaparte, Eros, p. 33; cf. Alain, op. cit., p. 212: „Să zicem că spiritul viselor,., ţine de expresia oamenilor iluştri...: pe mâine afacerile!".

97 Cf. Bergson, Essai, p. 175.

98 Kant, Critique de la Raison pure, p. 74.

99 Cf. Alquie, Deşir d'eternite, p. 91.

100 Q- Burloud, Psychol. des tendances, p. 32.

101 Alquie, op. cit., p. 91.

102 M. Bonaparte, Eros, p. 17.

103 Bergson, Evol.creatr.,p. 367; cf. Pensee et Mouvant, p. 117-l18.

104 Bergson, Evol. creatr., p. 265, 267, 278.

105 Cf. Bergson, op. cit., p. 286.

106 Ousdorf, op. cit., p. 102.

107 Op. cit., p. 103.

108 Cf. Pradines, Trăite, II, p. 14 şi urm.

109 Bergson, Leş Deux Sources, p. 127.

110 Cf. Proust, Du cote de chet Swann, p. 54, 58, şi Le Temps retrouve, II, cap. III, p. 11,14,53 şi urm. Despre „existenţialismul lui Bergson", cf. H. Bonnet, Roman et Poesie, p. 236 şi urm. Teza noastră e foarte apropiată aici de cea a lui E. Souriau (cf. Pensee vivante, p. 265) pentru care memoria e „concatenatie", adică înlănţuire reversibilă şi nu devenire existenţială şi fatală.

in Cf. Kostyleff, Reflexologie,p. 232.

112 Cf. Malraux, Leş Voix du silence, III, p. 119,145,146,150.

113 Cf. Allendy, L'Enfance meconnue, p. 60, şi Baudouin, Introduction d l'analyse des reves, p. 37.

114 Cf. M. Dufrenne, La Personnalite de base, p. 155 şi urm. Cf. G. Durând, Leş Trois Niveaux deformation du symbolisme.

115 Cf. Kostyleff, op. cit., p. 32, 232; cf. Goldstein, op. cit., p. 135: „Reflexul e reacţia organismului total".

116 Cf. Baudouin, op. cit., p. 33.

117 Cf. Goldstein, op. cit., p. 135: „Reflexele sunt expresia reacţiei organismului faţă de-o anumită izolare a unora din părţile sale".

118 Levi-Strauss, op. cit., p. 225: „Se ştie bine că orice mit e o căutare a timpului pierdut"; cf. Bastide, Levi-Strauss ou l'ethnographe „ă la recherche du tempsperdu" (Presence africaine,

aprilie-mai 1956).

119 Bergson, Leş Deux Sources, p. 127.

120 Op. cit., p. 137.

121 Op. cit., p. 159; cf. p. 160.

122 Op. cit., p. 159.

123 Cf. Sartre, L'Imaginaire, p. 217.

124 Op. cit., p. 232.

125 Griaule, Masques dogons, p. 818: „Arta dogonilor, de la originea ei, e o luptă contra putrefacţiei".

126 Cf. Malraux, Leş Voix du silence şi La metamorphose des dieux.

127 Cf. Bastide, Le Château interieur de l'homme noir, op. cit., p. 256: „Masca e succedaneul extazului... suntem posedaţi de zei, dar jucăm rolurile strămoşilor". Cf. Griaule, op. cit., p. 773 şi urm.

128 Op. cit., p. 802.

129 Op. cit., p. 775.

130 Op. cit., p. 776 şi urm.

131 Op. cit., p. 789.

132 Cf. op. cit., p. 792, nota 4: cf. Hubert şi Mauss, Esauisse d'une theorie generale de la magie (Ann. Social., VII) p. 99; cf. A. Breton, L'An magique, p. 11 şi urm., în special p. 48 şi urm.

133 A. Breton, op. cit., p. 56, răspunsul lui Levi-Strauss.

134 Griaule, op. cit., p. 806.

135 Op. cit., p. 802.

136 Awa e Societatea măştilor.

137 Op. cit., p. 819.

138 Cf. Bergson, Evol. creatr., p. 173, 270.

139 Cf. Pradines, Trăite de Psych., I, p. 531, 538, 540, 559.

140 E şi poziţia lui Alain, pentru care „lucrurile reale rezistă deplasării"; op. cit., p. 80.

141 Sartre,L'Imaginaire, p. 165.

142 Op. cit., p. 166.

143 Piaget, Represent. esp., p. 532,535.

144 Cf. Sechehaye, op. cit., p. 97.

145 Cf. Sechehaye, op. cit., p. 121.

146 Cf. Bachelard, La Poetique de l'espace, p. 184. Această facultate reflexogenă de

coexistenţă, adică de dedublare, îngăduie fiinţei să treacă din domeniul existenţei în cel al esenţei.

147 Op. cit., p. 27.

148 M. Bonaparte, Eros, p. 15, 34.

149 Piaget, op. cit., p. 555; cf. p. 565.

150 Cf. L. Biflswanger, Grundformen undErkentniss menschtichen Dasein, p. 31.

151 Cf. A. Rouhier, La Plante qui fait Ies yeux emerveilles, şi Raucoule, Hallucinations mescaliniques, în Encephale, iunie 1938. Cf. Reichard, Jakobson şi Werth, Language and Synesthesia, în Word, V, nr. 2,1949, p. 226 şi urm. Atlasul auditiv se degajă mai greu din utilitarism decât percepţia vizuală. Acuitatea vizuală se întinde mult mai departe decât acuitatea auditivă.

152 Stravinsky, Poetique musicale, p. 28.

153 Cf. Sartre, L'Imagination, p. 149. Despre limitele prozaicului în literatură, cf. Le Decor mythique, op. cit., partea a II-a, cap. 2.

154 Pictură care, prin artificiile de perspectivă, vizează să creeze iluzia unor obiecte reale în relief (n.t.).

155 Pentru că văzul e prin esenţă organ al depărtării, pentru că „ocularitatea" împinge instinctiv orizontul prin „spaţiile infinite".

156 Cf. supra, p. 207, 242 şi urm.

157 Cf. Eliade, Hist. Relig., p. 324-325.

158 Cf. supra, p. 348 şi urm.

159 Cf. Bachelard, Philo. du nan, p. 108; cf. Rationalisme applique, p. 84; cf. şi Korzybski, Science and Sanity, p. 52-58, pentru care întreaga logică copulativă se transformă în coincidenţe, includeri şi încălcări spaţiale.

160 Bachelard, Philo. du non, p. 116 şi urm.

161 Cf. Korzybski, op. cit., p. 56-58. Noţiunea de încălcare e din punct de vedere geometric foarte echivocă întrucât varietăţile de încălcare sunt infinite.

162 Cf. Levy-Bruhl, Fonctions mentales dans Ies societes inferieures, p. 453 şi urm.; cf. Przyluski, La Participation, p. 156 şi urm.; cf. Bastide, Contribution ă l'etude de la participation (Cah. intern, social., XIV, 1953), p. 130-l40.

163 Bleuler, Handbuch der Psychiatrie, IV, l, p. 38, 75 şi urm.

164 Cf. J. Soustelle, La Pensee cosmol. des anciens Mexicains, în special capitolul VII: „Le sejourdes morts"; VIII: „Leşpoints cardinaux"; IX: „Espace el tetnps". Cf. supra, cartea a Il-a, partea a 2-a. Cf. Halbwachs, La Topographie legendaire des evangiles en Terre sainte.

165 Cf. supra, p. 46 şi urm.

166 Granet, Pensee chinoise, p. 184 şi urm.; cf. şi Cazeneuve, Leş Dieux dansent ă Cibola, p. 68 şi urm.; cf. şi Levi-Strauss „Leş Organisations dualistes existent-elles?", în Anthrop. struct., p. 148-l80.

167 Soustelle, op. cit., p. 68 şi urm., 73-75.

168 Op. cit., p. 67.

169 Cf. Durkheim şi Mauss, De quelquesformesprimitives de classification (Ann. social., voi. II), p. 480 şi urm.

170 Cf. supra, p. 161,162.

171 Cf. supra, p. 258 şi urm., 335 şi urm.

172 Cf. supra, p. 260 şi urm.; cf. Levi-Strauss, Anthrop. struct., p. 104 şi urm.; cf. P. Guiraud, La Semantique, p. 116, care marchează într-adevăr prioritatea „nucleului" semantic asupra fluctuantului „halou" stilistic.

173 Cf. Kant, Critique de la Rais.pure, I, p. 172: „Or, tocmai această reprezentare a unui procedeu general al imaginaţiei, care serveşte la a-i procura unui concept imaginea, numesc eu schema acestui concept".

174 Op. cit., p. 176.

175 Cf. P. Guiraud, La Stylistique, cap. III, ‚jStylistique de l'expression". mCf.supra,p. 164,165.

177 Guiraud, Semantique, op. cit., p. 116.

178 Cf. Matore\ op. cit., p. 20, 27,60,62.

179 Folosind terminologia lui Barthes, am putea spune că scrisul n-are valoaic decât prin referire la stil.

ma.supra,pA79.

181 Cf. supra, p. 173 şi urm.

182 Cf. supra, p. 176.

183 Cf. supra, p. 175 in fine.

184 Cf. Volmat, op. cit., p. 202 şi urm.

185 Op. cit., p. 308.

186 Volmut, op. cit., p. 211.

187 Volmat, op. cit., p. 204.

188 Cf. supra, p. 204 şi urm.

189 Cf. supra, p. 258 şi urm.

190 Cf. supra, p. 207 şi urm. 191Cf.w/7ra,p.264.'

l92Cf.supra,p.260,26l.

193 Breal, Semantique,p. 149-l50.

mCf.supra,p. 265.

195 Cf. supra, p. 340 şi urm.

196 Cf. supra, p. 283 şi urm.

197 Cf. supra, p. 336 şi urm.

198 Cf. supra, p. 286-290. mCf.supra,p. 341.

200 Paradoxal, în chiar epoca în care se separă în mod judicios stilul de „scriitura" retorică şi când se afirmă le style c'e st l'homme, filosofia întoarce spatele retoricii, stilului şi, drept urmare, omului. Cf. Guiraud, La Stylistique, p. 31: „Decadence de la rhetorique".

CONCLUZIE

Omul... prin activitatea-i de dominare a lumii, riscă să se înstrăineze de ea; el trebuie în flecare clipă, şi aceasta e funcţia artistului, ca prin operele leneviei sale să realizeze reconcilierea.

FRANCIS PONGE, Le murmure, „Table ronde", nr. 43

Iată-ne ajunşi la capătul acestei lucrări, începută printr-o remarcă referitoare la devalorizarea culturală a imaginarului în gândirea oficială a Occidentului, ea se încheie cu o remarcă referitoare la devalorizarea retoricii. Unii vor putea aprecia că am închinat o carte prea groasă acestei „meştere într-ale erorii şi falsităţii", în mod constant am văzut că reabilitarea imaginarului antrena o luare în considerare a mitologiei, a magiei, a alchimiei, a astrobiologiei, a aritmologiei, a analogiei, a participaţiunii, a gândirii prelogice şi, în cele din urma, a retoricii. Nu înseamnă oare, o dată mai mult, a abate reflexia spre nişte „nori" himerici? Vom răspunde că de la aceşti nori vin atât ploile roditoare, cât şi furtunile pustiitoare. A umbri soarele pare a fi o foarte apreciabilă forţă. Dar şi acest răspuns e alterat de metaforă. E preferabilă afirmaţia că în decursul prezentei anchete ne-a apărut faptul că aceste „greşeli şi falsuri" imaginare sunt mult mai curente, mult mai universale în gândirea oamenilor decât „adevărurile" şubrede şi strict localizate în timp şi în lume, aceste „adevăruri" de laborator, opere ale refulării raţionaliste si iconoclaste ale civilizaţiei actuale *1. Deci, am putea măcar considera această arhetipologie generală drept un catalog comod al rătăcirilor

imaginaţiei, drept un muzeu imaginar al imaginilor, adică al viselor şi al minciunilor oamenilor. Dreptul fiecăruia de a-şi alege stilul său de adevăr, în ce ne priveşte, refuzăm să alienăm o cât de mică parte a moştenirii speciei *2. Ne-a apărut faptul că proaspetele adevăruri studiate de epistemologii se uzează şi se combat; atunci de ce să neglijăm „greşelile", când ele apar ca lucrul cel mai împărtăşit din lume? Şi mai ales când această comunitate de idei pare să se realizeze după o anumită ordine revelatoare a unui anumit adevăr? Un adevărat umanism nu trebuie oare să aibă grijă de tot ceea ce place în mod universal fără concept, ba mai mult: tot ceea ce valorează în mod universal fără motiv? Una din convingerile care se desprinde din ancheta noastră e că trebuie să ne revizuim, când e vorba de înţelegere antropologică, definiţiile sectare date adevărului, în cazul acesta, mai mult ca în oricare altul, nu trebuie să luăm dorinţa noastră particularistă de obiectivitate civilizată drept realitatea fenomenului uman. în acest domeniu „minciunile vitale" ni se înfăţişează mai adevărate şi mai valabile decât adevărurile mortale.

428

Şi decât să generalizăm abuziv adevăruri şi metode care nu sunt strict valabile decât la capătul unei riguroase psihanalize obiective inaplicabile unui subiect cugetător, si care, odată extrapolate, devin inutile şi nesigure, să încercăm mai degrabă a ne apropia cu ajutorul unor metode adecvate de acest fapt insolit, absurd, din punct de vedere obiectiv, pe care-l manifestă eufemismul fantastic şi care apare ca fundamentul fenomenului uman. Acest fenomen uman nu trebuie să fie alienat de cutare sau cutare ştiinţă - chiar umană - specializată într-un adevăr îngust, ci luminat de convergenţele întregii antropologii, pentru că e trăit, de fiecare dată când se manifestă, ca un dincolo de obiect în demnitate şi în putere. E ceea ce, cu slabele noastre mijloace, am încercat să sugerăm în această carte care n-are ambiţia să fie decât o introducere la studii mai riguroase.

E de altfel timpul să ne punem de acord în ceea ce priveşte pretenţia unora care vor cu orice preţ să-l „demistifice" pe om *3. Ne putem la rândul nostru întreba sub care regim mitic se manifestă această demistificare. Unul din semnele timpului nostru e, de comun acord cu regimul abstractizării semiologice sau obiective, confuzia hiperbolică şi polemică dintre mit şi mistificare. Epoca noastră, spintecătoare de mituri şi de mistică, se vrea dedicată regimului antitezei şi, prin aceasta, tuturor tentaţiilor exagerării hiperbolice. Dar, după numeroase indicii, această modă arhetipală pare să devină în curând revolută. Civilizaţia noastră raţionalistă şi cultul ei pentru demistificarea obiectivă se vede înecată în fapt de resacul subiectivităţii vexate si al iraţionalului, în mod anarhic drepturile la o imaginaţie plenară sunt revendicate atât de multiplicarea psihozelor, de apelul la alcoolism si stupefiante, de jazz, de

ciudatele hobby-uri, cât şi de doctrinele iraţionaliste şi exaltarea celor mai înalte forme ale artei *4, în cadrul puritanismului raţionalist si al acestei cruciade pentru „demitizare", puterea fantastică restituie exclusiva obiectivistă printr-o răzbunătoare dialectică. Obiectivitatea, „Ştiinţa", mecanismul, pozitivismul se instalează cu cele mai evidente caracteristici ale mitului: imperialismul lui şi opacitatea la lecţiile schimbării lucrurilor *5. Obiectivitatea a devenit, în mod paradoxal, cult fanatic şi pasionat care refuză confruntarea cu obiectul. Dar mai ales, ca orice sistem care exploatează un regim izomorf exclusiv, obiectivismul semiologic contemporan, ignorând demersurile unei antropologii generale, se recuză a priori unui umanism plenar. Afirmarea demitificatoare nu e de cele mai multe ori decât camuflarea unui colonialism spiritual, a voinţei de anexare, în folosul unei civilizaţii bizare, a speranţei şi a patrimoniului întregii speţe umane.

429

De aceea ne-am străduit ca în această fenomenologie a imaginarului să nu lăsăm străină de demersul nostru nici o resursă antropologică. Am căutat structuri, nu o infrastructură totalitara. Şi sub convergenţa disciplinelor antropologice, mitul si imaginarul, departe de-a ni se înfăţişa ca un moment depăşit în evoluţia speciei, s-au manifestat ca elemente constitutive - şi credem că am demonstrat: instaurative – comportamentului specific lui homo sapiens. De aceea ni se pare că una din sarcinile cele mai oneste în căutarea adevărului şi preocuparea de demistificare e de a disocia cum se cuvine mistificarea de mit. Şi de-a nu face nici o speculaţie pe seama rădăcinii cuvintelor. A voi să „demitizezi" conştiinţa ne apare drept suprema operaţie de mistificare şi constituie antinomia fundamentală: întrucât e nevoie de efort imaginar pentru a reduce individul uman la un lucru simplu, inimaginabil, perfect determinat, adică incapabil de imaginaţie şi alienat de speranţă. Or, poezia ca şi mitul, e inalienabilă. Cuvântul cel mai umil, cea mai limitată înţelegere a celui mai limitat dintre semne, e mesagerul fără voie al unei expresii care aureolează întotdeauna sensul propriu obiectiv. Departe de-a ne irita, acest „lux" *6 poetic, această imposibilitate de-a „demitiza" conştiinţa se înfăţişează ca o şansă a spiritului, şi constituie acea „minunată expunere unui risc" pe care Socrate *7, într-o clipă hotărâtoare, o opune neantului obiectiv al morţii, afirmând totodată drepturile mitului şi vocaţia subiectivităţii la fiinţă şi la libertatea care-o manifestă, într-atât încât singura onoare veritabilă a omului ar fi cea a poeţilor.

De aceea, noi cei care ţinem atât de mult seama de imaginaţie cerem cu modestie ca, alături de triumful firav al furnicii, să ştim a-i atribui şi greierului partea ce i se cuvine.

întrucât adevărata libertate şi demnitate a vocaţiei ontologice a personalităţii umane nu se bazează decât pe această spontaneitate spirituală şi pe această expresie creatoare care

constituie aria imaginarului. El înseamnă toleranţă faţă de toate regimurile spiritului, ştiind bine că buchetul acestor regimuri nu înseamnă prea mult faţă de onoarea poetică a omului de-a se afla în calea neantului reprezentat de timp şi de moarte. Găsim aşadar că, alături de-o pedagogie a culturii fizice şi de una a judecăţii, se impune şi-o pedagogie a imaginaţiei. Fără ştirea ei, civilizaţia noastră a abuzat de un regim exclusiv al imaginarului şi evoluţia speciei în sensul echilibrului biologic pare într-adevăr a dicta culturii noastre o conversiune sub ameninţarea declinului şi a degenerării. Romantismul şi suprarealismul au distilat în umbră remediul în exclusivitate psihotic al Regimului Diurn. Poate că au venit prea devreme, în zilele noastre, datorită descoperirilor antropologiei, sfaturile privind o terapeutică umanistă nu sunt pornite doar dintr-un vag exotism sau dintr-un simplu farmec al evadării şi al bizarului.

430

Aşa cum civilizaţia noastră tehnocrată şi planetară autorizează în mod paradoxal Muzeul imaginar, îngăduie şi un inventar general al resurselor imaginare, o arhetipologie generală. Se impune deci o educaţie estetică, pe deplin umană, precum şi o educaţie fantastică la scara tuturor fantasmelor umanităţii. Nu numai că avem posibilitatea să reeducăm imaginaţia pe planul traumatismului individual, cum încearcă „realizarea simbolică" *8, nu numai că putem redresa individual deficitul imaginar, izvorât din angoasă, prin psihoterapia folosind „visul în stare de veghe" *9, dar tehnicile aşa-zise „de acţiune psihologică", experienţele sociodramatice *10 schiţează o pedagogie a imaginaţiei de care educaţia trebuie să ţină seama atât pentru cel bun, cât şi pentru cel rău. Odinioară marile sisteme religioase jucau rolul de păstrătoare ale regimurilor simbolice şi curentelor mitice, în prezent, pentru o elită cultivată beletristica, iar pentru mase presa, benzile ilustrate şi cinematograful vehiculează inalienabilul repertoriu al unei întregi fantastici. Iată de ce trebuie să năzuim către o pedagogie care să lumineze, dacă nu să secondeze această nestăvilită sete de imagini şi de vise. Datoria noastră cea mai imperioasă e de-a lucra la o pedagogie a odihnei, a derulării şi a timpului liber. Prea mulţi oameni în acest veac al „iluminării" îşi văd uzurpat imprescriptibilul lor drept la luxul nocturn al fanteziei. S-ar putea prea bine ca morala lui „cântă acuma dacă poţi!" şi idolatrizarea muncii de furnică să fie culmea mistificării.

Ar fi mai întâi vorba de reabilitarea studiului retoricii, termen intermediar indispensabil pentru accesul plenar la imaginar, apoi de încercarea de-a smulge studiile literare şi artistice monomaniei istoriciste şi arheologice, cu scopul de-a plasa din nou opera de artă în locul ei antropologic cuvenit în muzeul culturilor, şi care e cel de hormon şi de suport al speranţei omeneşti *11, în plus, alături de epistemologia cotropitoare şi de filozofiile logicii şi-ar afla locul şi studiul arhetipologiei; alături de speculaţiile asupra obiectului şi obiectivităţii s-ar

situa reflecţiile asupra vocaţiei subiectivităţii, exprimarea şi comunicarea sufletelor, în sfârşit, ample lucrări practice ar trebui rezervate manifestărilor imaginaţiei creatoare. Prin arhetipologie, mitologie, stilistică, retorică şi beletristică sistematic însuşite ar putea fi restaurate studiile literare şi reechilibrată conştiinţa omului de mâine. Un umanism planetar nu se poate întemeia pe exclusiva cucerire a ştiinţei, ci şi pe adeziunea şi comuniunea arhetipală a sufletelor.

431

Astfel antropologia permite o pedagogie şi trimite cât se poate de firesc la un umanism al cărui miez pare să-l constituie vocaţia ontologică manifestată prin imaginaţie şi operele sale. Pornită într-adevăr de la o abordare metodologică a datelor reflexologiei, cartea de faţă ajunge la o luare în considerare pedagogică a datelor retoricii. Am situat imaginaţia, în decursul studiului nostru, exact în inima acestui interval, la porţile animalităţii cât şi în pragul demersurilor obiective, ale raţiunii tehnice; retorica fiind termenul ultim al acestui traseu antropologic în cadrul căruia se manifestă domeniul imaginarului, între asimilarea pură a reflexului şi adaptarea limită a conştiinţei la obiectivitate, am constatat că imaginarul constituie esenţă spiritului, adică efortul fiinţei de-a înălţa o speranţă vie în pofida lumii obiective a morţii. De-a lungul acestui traseu am văzut sedimentându-se scheme, arhetipuri şi simboluri conform unor regimuri distincte, ele însele articulate în structuri. Aceste categorii justifică izotopia imaginilor şi constituirea de constelaţii şi de povestiri mitice. Am fost, în sfârşit, ajutaţi să înţelegem atipicalitatea atât culturală cât şi psihologică a acestor regimuri şi categorii ale fantasticii, arătând că resursele diverselor modalităţi ale imaginarului şi ale stilurilor expresive ale. imaginii sunt orientate de grija unică de a face timpul să treacă.

Departe de-a fi rămăşiţa unui deficit pragmatic, imaginarul ne-a apărut, în decursul întregului nostru studiu, drept marca unei vocaţii ontologice. Departe de-a fi epifenomen pasiv, neantizare sau chiar deşartă contemplare a unui trecut revolut, imaginarul s-a manifestat numai ca activitate care transformă lumea, ca imaginaţie creatoare, dar mai ales ca transformare eufemică a lumii, ca ordonare a fiinţei conform unui ce mai bun. Acesta e marele ţel pe care ni l-a înfăţişat funcţia fantastică.

Şi acest ţel ne îngăduie să evaluăm stările de conştiinţă şi să ierarhizăm facultăţile sufletului, întrucât dacă acel „eu cuget" e într-adevăr dovada că exist, sunt cugete care degradează această conştiinţă a existenţei pentru că o înstrăinează în obiect şi până la urmă în moarte. Şi sunt tocmai gândurile iconoclaste atât de obişnuite pentru civilizaţia noastră actuală, care constau în a te supune lumii obiectului sub liniştitoarele modalităţi ale lui res extensa, în vreme ce spiritului uman şi fiinţei pe care acesta o dezvăluie nu i-ar reveni decât neantul unei

durate neînsemnate şi purtătoare de moarte. Fiinţei umane nelăsându-i-se decât alegerea deznădăjduită de a fi pentru lume sau pentru moarte. Am văzut că studierea obiectivă a fantasticului răstoarnă paradoxal apologetica obiectului şi concluziile ei filosofice fals optimiste. Departe de-a fi o formă a priori „mai degrabă" a alterităţii materiale, spaţiul s-a dezvăluit ca formă a priori a creativităţii spirituale şi a stăpânirii lumii de către spirit.

432

Obiectivitatea jalonează şi decupează mecanic clipele mediatoare ale înşelării noastre, timpul extinde saţietatea noastră într-o laborioasă disperare, dar spaţiul imaginar e cel care, dimpotrivă, reconstituie liber si imediat în fiecare clipă orizontul şi speranţa fiinţei umane în perenitatea sa. Şi imaginarul e cel care într-adevăr apare drept refugiu suprem al conştiinţei, precum inima vie a sufletului ale cărei diastole şi sistole constituie autenticitatea cogito-ului. Ceea ce face ca acel „eu cuget" să se sustragă lipsei de însemnătate a epifenomenului sau disperării neantizării nu e decât acel „pentru sine" eufemizant relevat de analiza imaginarului, şi împotriva căruia nici o obiectivitate alienantă şi mortală nu poate până la urmă precumpăni, în această funcţie fantastică rezidă acel „supliment de suflet" pe care angoasa contemporană îl caută anarhic pe ruinele determinismelor, întrucât funcţia fantastică e cea care adaugă obiectivităţii moarte interesul asimilator al utilităţii, care adaugă utilităţii satisfacţia agreabilului, care adaugă agreabilului luxul emoţiei estetice, care, în sfârşit, printr-o asimilare supremă, după ce-a negat semantic destinul negativ, instalează gândirea în eufemismul total al seninătăţii ca şi al revoltei *12. Şi îndeosebi imaginaţia e contrapunctul axiologic al acţiunii. Ceea ce încarcă cu o greutate ontologică vidul semiologic al fenomenelor, ceea ce animă reprezentarea şi o însetoşează de împlinire, e ceea ce ne-a făcut întotdeauna să credem că imaginaţia ar fi facultatea posibilului, puterea de contingenţă a viitorului, întrucât s-a spus adeseori, în diverse chipuri, că trăim şi ne modificăm viaţa, dând astfel un sens morţii, nu pentru certitudinile obiective, nu pentru lucruri, încăperi sau bogăţii, ci pentru opinii, pentru acea legătură imaginară şi secretă care leagă continuu lumea şi lucrurile din inima conştiinţei; nu numai că se trăieşte şi se moare pentru idei, dar moartea oamenilor îşi primeşte absolvirea prin imagini. De aceea imaginarul, departe de-a fi pasiune deşartă, e acţiune eufemică şi transformă lumea după Omul Dorinţei:

Poezia e-un pilot

Orfeu îl însoţeşte pe Iason.

Iată de ce nu ni s-a părut deloc steril faptul că filosoful, conform oracolului antic, se apleacă din nou *13 cu o atenţie frăţească asupra inspiraţiei fantastice şi „se ocupă un pic de treaba Muzelor". Ce-ar fi oare argonauţii fără lira lui Orfeu? Cine ar asigura cadenţa; vâslaşilor? Şi-

ar mai exista cumva o Lână de Aur? "

433

NOTE

1 Cf. interesantul studiu al lui C. Levi-Strauss, L'efficacite symbolique, în Anthrop. struct., p. 205, în care autorul nu se sfieşte să stabilească o paralelă între cura unui psihanalist şi cea a unui şaman Cuna. Cf. G. Durând, L'Occident iconoclaste, în Cahiers intern, de symbollsme, nr. 2, 1963.

2 Cf. Przyluski, La Participation, p. XI: „Criza morală pe care o străbatem vine în parte din neputinţa noastră de a concepe unitatea umanului în timp şi spaţiu".

3 Cf. R. Barthes, op. cit., p. 232, 235, 237. P. Ricoeur stabileşte o excelentă şi subtilă diferenţă între „a demitologiza" şi „a demitiza", în „Le Symbole donne â penser", Esprit, iulie, 1959.

4 Cf. Friedmann, Ou va le travail humain?, p. 150-l51, 235 si urm., 343. Cf. Stern, La Troisieme Revolution, p. 124 şi urm. Cf. mai ales reacţia generalizată împotriva artei „abstracte", nu printr-o întoarcere la „figurativ", ci printr-o atracţie faţă de „informai". Cf. operele lui Franz Kline, Mark Tobey, Zao-Wou-Ki, Domoto, în Catalogue exposition „Orient-Occident", Muzeul Cernuschi, noiembrie 1958.

5 Cf. studiul foarte recent pe care Jung îl consacră „psihozei farfuriilor zburătoare". C. G. Jung, Ein moderner Mythus. Von dingen, die am Himmel gesehen werden. Rascher, Ziirich, 1959.

6 Barthes, op. cit., p. 233. Contrar lui Barthes, L. Aragon şi-a dat foarte bine seama, într-o perspectivă baudelairiană, că luxul e inseparabil de artă, ca şi de speranţă; cf. Aragon, Apologie du luxe, prefaţă la „Matisse", Skira, Geneve, 1946.

7 P/î«/ort, 114d.

8 Cf. SSchehaye, La Realisation symbolique.

9 Cf. Desoille, op. cit.

10 Cf. Moreno, Leş Fondements de la sociometrie.

11 Cf. cartea noastră: Le Decor mythique de la Chartreuse de Parme.

12 Referitor la proiecţiile mitice ale revoltei, cf. Muchielli, Le Mythe de la cile ideale.

13 Cf. Phedon, 60 e.

POSTFAŢA STRUCTURA,
„ORGANON" SAU „PLEROMĂ" ?

I. „Formă" şi „structură".

În plină eră „structuralistă" (1960) şi într-o operă de analiză exemplară a „structurilor antropologice ale imaginarului", Gilbert Durând manifestă o salutară precauţie epistemologică în faţa conceptului şi termenului „structură" *1, marcate de „paradoxul echivocului saturat". La acea dată, termenul dobândise deja o polisemie greu controlabilă, ce risca să eşueze în ceea ce, peste câţiva ani, Jacques Derrida va numi „diseminare". Deocamdată, aceasta se manifesta nu atât sub forma „constelaţiilor", relativ stabile, cât, mai ales, sub aceea anarhică, a „roiului" (metafore-concept recurente în lexicul tehnic al lui Durând) de accepţii idiolectale, primite în limbajul marilor reprezentanţi ai structuralismului. Această polisemie „satura" echivocul şi sporea instabilitatea termenului „structură", pe care, constatând, încă o dată, precaritatea limbajului teoretic francez în comparaţie cu cel german, Durând îl consideră „extrem de ambiguu şi şovăielnic" (flottant), pentru că „traduce" deopotrivă termenii Gestalt (formă intuitivă) şi Aufbau (principiu organizator) *2 întrucât Durand datorează, fără îndoială, conceptul de „structură antropologică" unei răsturnări chiastice a celebrului titlu al lui Claude Levi-Strauss, Anthropologie structurale (1958), este firesc să încerce precizarea conceptului şi termenului „structură" mai cu seamă în paginile în care se raportează cu obiectivitate şi perspicacitate critică la gândirea ilustrului etnolog; aceasta, după ce a riscat să utilizeze, în mod provizoriu, termenul atât de „ambiguu şi flotant" pentru a numi „izomorfismul" schemelor, arhetipurilor şi simbolurilor în cuprinsul sistemelor mitice sau al constelaţiilor statice, care ne determină să constatăm „existenţa anumitor protocoale normative ale reprezentărilor imaginare, bine definite şi relativ stabile, grupate în jurul schemelor originare" *3.

436

Dar, în mod straniu şi profund simptomatic, această „critică" se vădeşte a fi, ea însăşi, „ambiguă şi flotantă", mai cu seamă în acele puncte care ar fi putut preciza diferenţa limpede dintre cele două concepţii despre „structură", în ampla Introducere la Structurile antropologice..., sub impresia convergenţei dintre „structure" şi Gestalt, Durând pare dispus, „împreună cu Levi-Strauss", să asocieze „structura" cu „forma", înţeleasă fie ca „reziduu empiric de primă instanţă", fie ca „abstracţie semiologică şi înţepenită" (figee) (cum o numeşte în L 'Anthropologie structurale, p. 306), rezultată dintr-un „proces inductiv". Dacă

„forma" denotă „oprire", „fidelitate" şi „imobilitate", „structura" implică, dimpotrivă, un anumit „dinamism transformator", apt „să modifice domeniul imaginarului însuşi" *4. De aceea, Durând va folosi numai în sens metaforic sintagmele compuse din substantivul „structură" şi un adjectiv al cărui sufix aminteşte etimonul termenului „formă" (de tipul „structură schizomorfă"). Aceste sintagme reprezintă oximoroni care „comprimă" tensiunea *5 dintre „imobilitatea" formei şi „dinamismul" structurii, marcate de „prioritatea calitativă" a „structurilor semantice", întrucât „regimurile imaginarului" nu reprezintă „grupări rigide de forme imuabile", Durând enunţă o definiţie provizorie şi, în mod inevitabil, oximoronică a „structurii"; ea descrie, mai curând, un proces de structurare, adică „o formă transformabilă, care joacă rolul de protocol motivator pentru o întreagă grupare de imagini şi susceptibilă ea însăşi de grupare într-o structură mai generală pe care o vom numi Regim" *6.

În schimb în cap. 4, Mythe et semantisme (partea a II-a a cărţii a III-a, Le regime nocturne de l'image), Durând se opune în mod categoric ipotezei lui Levi-Strauss că mitul ar fi reductibil la o „pură sintaxă formală" şi că, în consecinţă, aceeaşi logică operează în „gândirea mitică şi în cea ştiinţifică" *7. Această teză fundamentală a structuralismului lui Levi-Strauss, dezvoltată ulterior, în Lapensee sauvage (1962), reprezintă, în interpretarea lui Durând, consecinţa faptului că etnologul francez „pare să aibă tendinţa" de „a confunda structura cu simpla formă" *8. Efectele acestei opţiuni epistemologice (în privinţa căreia formularea „eufemizantă" a lui Durând nu ne poate duce în eroare) sunt grave în plan hermeneutici ea eludează „dinamismul calitativ al structurii", care permite „comprehensiunea formei"; ea exclude „dominanta vitală" care face posibilă existenţa „simbolului", a cărei structură „nu se poate formaliza în totalitate şi nu se poate desprinde de traseul antropologic care i-a dat naştere" *9.

437

II. Structura antropologică şi ontologia hermeneutică.

Pornind de la Principiile de fonologie ale lui Nicolai Troubetzkoy, Durând încearcă să justifice autonomia structuralismului antropologic faţă de cel lingvistic, afirmând că între ele există numai „o înrudire de nume" *10. Ca atare, el consideră că termenul „formă" este adecvat fonologiei, în timp ce „structura" ar defini „orice sistem care ar fi şi instaurativ", întrucât, fără a fi mai puţin „formă", ea conţine „semnificaţii pur calitative" *11. Introducerea la Structurile antropologice stabilise fără echivoc distincţia dintre regimul semiotic al

„semnului" şi cel semantic al „simbolului". Adoptând principiile epistemologiei şi ale „fenomenologiei imaginii" din gândirea lui Gaston Bachelard (La Poetique de l'espace, 1957), Durând afirmă că „simbolul nu aparţine domeniului semiologiei", ci unei „semantici speciale" care garantează „anterioritatea deopotrivă cronologică şi ontologică a simbolismului asupra oricărei semnificaţii audio-vizuale... Tocmai acest mare semantism al imaginarului reprezintă matricea originară din care se desfăşoară orice gândire raţionalizantă şi cortegiul ei semiologic" *12.

Ca atare, simbolul deţine o „motivaţie" care exclude posibilitatea subordonării imaginarului la primul principiu al lingvisticii saussuriene, acela al „arbitrariului semnului". Prin aceasta, însă, este eludat şi al doilea principiu, al „linearităţii semnificantului" *13. „Nemaifiind de natură lingvistică, scrie Durând, simbolul nu se mai desfăşoară într-o singură dimensiune. Aşadar, motivaţiile care domină simbolurile nu mai formează nu doar lungi lanţuri de motivări, ci nici un fel de «lanţ». Explicaţia lineară, de tipul deducţiei logice sau a povestirii introspective se dovedeşte insuficientă în studiul motivaţiilor simbolice" *14. Ceea ce Durând numeşte „iluzia semiologică", vădită în interpretarea sartriană a „imaginaţiei", constă în limitarea la „caracterele logice şi superficial descriptive ale motivaţiilor imaginare", ordonabile conform principiului „linearităţii". Cu alte cuvinte, în operaţia de clasificare a „modurilor imaginarului", Sartre aplică esenţei acestuia ,;determinismul de tip cauzal, pe care explicaţia o utilizează în ştiinţele naturii", ignorând, parcă, distincţia, inevitabilă cel puţin de la Dilthey încoace, dintre aceste din urmă ştiinţe (Naturwissenschaften) şi cele ale „spiritului" (Geisteswissenschaften) *15. Acea „metodă comprehensivă a motivaţiilor", menită să „suplinească" determinismul cauzal pe care Sartre, format în spiritul fenomenologiei lui Husserl şi al ontologiei hermeneutice a lui Heidegger (chiar dacă interpretată, în mod reductiv, ca pură antropologie), îl mai aplica încă fenomenului „spiritual" al „imaginarului", acea „metodă" pe care Durând îşi propune „să o găsească" *16 este „comprehensiunea" (das Verstehen) desfăşurată pe traseul „cercului hermeneutic" *17.

438

Ignorând, oricât ar părea de neverosimil, glorioasa tradiţie a hermeneuticii germane, de la Schleiermacher (Despre conceptul de hermeneutică, 1829; Hermeneutică şi critică, 1938), la Dilthey (Originea şi dezvoltarea hermeneuticii, 1900) şi Heidegger (Fiinţaşi timp, 1927)18, Durând îşi pune, în 1960, problema elaborării unei „metode" care împlinea un veac şi jumătate: „Deocamdată, scria el, să ne preocupăm doar de metodă şi să ne întrebăm prin ce mijloc am putea scăpa de sterilitatea explicaţiei lineare, fără a cădea — ceea ce ar fi culmea — în elanurile intuitive ale imaginaţiei" *19. Sintagma „metoda comprehensivă a

motivaţiilor" ar sugera faptul că Durând se referă, în mod aluziv, chiar la „comprehensiunea hermeneutică". Dar întrucât, pe de o parte, el îşi propune „găsirea" sau elaborarea, de acum înainte, a unei astfel de „metode", iar, pe de altă parte, termenul „comprehensiv" nu este legitimat prin analogia sau asocierea cu termenii din lexicuri tehnice prestigioase ale altor teoreticieni (cum se întâmplă cel mai adesea în situaţiile în care Durând argumentează abundent opţiunea pentru o formulă anume, de pildă sintagma „constelaţie semantică"), nu ne îngăduim să punem în relaţie directă „metoda comprehensivă" cu „comprehensiunea" în sens hermeneutic (das Verstehen). între altele, ne recomandă această precauţie asocierea „comprehensiunii" cu o raţionalitate anti-mitică, proprie unui Weltanschauung, care, după cum susţine Bachelard, afirmă primatul naturii unui „în sine" obiectiv asupra naturii unui „pentru sine" subiectiv *20. Unei astfel de viziuni, precizează Durând, „îi repugnă total concepţia unei realităţi care n-ar fi obiectivă, adică distantă, separată de comprehensiunea (s.n., C.M.I.) care o gândeşte" *21, împotriva deciziei arbitrare de reducere a mitului la semiologie *22, Durând afirma prioritatea mitologiei „în raport nu doar cu oricare metafizică, dar chiar cu orice gândire obiectivă, rezultate, deopotrivă, din refularea lirismului mitic" *23. Prin aceasta, însăşi metoda comprehensiunii hermeneutice, singura care ar putea reglementa în mod teoretic faptul că „semantismul simbolului este creator" *24, pare a fi rezultatul „refulării" polisemiei exuberante a „imaginii simbolice". Ori „refularea reduce întotdeauna imaginea la un simplu semn al conţinutului refulat" *25. Tot astfel, ar fi imprudent să regăsim opoziţia dintre „explicaţie" (Erklären) şi „comprehensiune" (Verstehen), formulată în concluzia cărţii, în aceea dintre „epistemologia invadatoare" şi „arhetipologie" *26; sau să interpretăm afirmaţia conform căreia „imaginarul", care reprezintă „esenţa spiritului", este „situat" în „pragul demersurilor obiective ale raţiunii tehniciene" (la raison technicienne) ca o aluzie la opoziţia radiera pe care Heidegger o face între „gândirea calculatoare" (das rechnende Denken) şi „gândirea esenţială" (das wesentliche Denken), distincţie fundamentală pentru înţelegerea ontologiei lui hermeneutice *27.

439

Nici „explicaţia" de tip pozitivist, amendabilă pentru „linearitatea schemei" ei nu are textul lui Durând, sensul epistemologic al lui Erldären, valabil în ceea ce Droysen şi Dilthey au numit „ştiinţele naturii", iar Windelband, „ştiinţe nomotetice". în concepţia lui Durând, „explicaţia" reprezintă „viciul fundamental" al unei „ştiinţe a spiritului", „psihologia generală", care pretinde că poate „explica" în mod exhaustiv un fenomen care, prin însăşi natura lui, se sustrage „normelor semiologiei" *28.

Suntem oare îndreptăţiţi să interpretăm formula lui Durând: mitul „conţine în mod

comprehensiv (comprehensivement) propriul său sens" în accepţie strict hermeneutică, opusă „explicaţiei" reductive de tip psihanalitic sau sociologic? Sau, într-un context în care Durând opune „linearităţii" semiotice „universul non-linear pluridimensional al semantismului", să interpretăm enunţul „valoarea semantică a unui singur termen antrenează sensul întregului diacronism şi al relaţiilor sincronice" *30, ca pe o parafrază a principiului harmeneutic formulat de Schleiermacher. „în orice element trebuie să distingem multiplicitatea întrebuinţării şi unitatea semnificaţiei?" *31 Sau, fapt încă şi mai improbabil, să interpretăm formula lui Durând C* aluzie la structura de „anticipaţie" a „înţelegerii" în circularitatea ei constitutivă, despre care vorbeşte Heidegger în Sein und Zeit (l, 32-VefStehen und Auslegung — Comprehensiune şi interpretare): „înţelegerea se întemeiază întotdeauna pe o previziune (Vorsicht) care captează ceea ce a fost asumat în predisponibilitate în relaţie cu o anumită interpretabilitate?" Ar fi „zadarnic", de vreme ce „mitul" reprezintă „domeniul" ce se sustrage, în mod paradoxal, raţionalităţii discursului în care ar fi formulat rezultatul „comprehensiunii" (datorită „absurdităţii mitului", adică „sensului polimorf *33, rezultat din supradeterminarea „motivaţiilor" lui simbolice); la fel de „zadarnic" precum voinţa de a „explica" un mit şi de „a-l converti în pur limbaj semiologic" *34.

În mod surprinzător, „memoria" operează conform „grandioasei teorii a Reminiscenţei", de obârşie platoniciană, în dimensiunea „arheologică" a retrospecţiei şi reconstituirii într-un mod analog şi simetric cu structura de „anticipare" (Vor-) a „comprehensiunii" hermeneutice, prin care „previziunea" captează, într-un detaliu privilegiat, sensul ansamblului şi îl ridică la „puterea" acestuia, la capătul explorării exhaustive a întregului, „conţinut", parcă, de partea a cărei analiză a deschis „cercul hermeneutic".

440

„Memoria, scrie Durând, este puterea de organizare a unui tot, pornind de la un fragment trăit de felul madlenei din Timpul pierdut. Această putere reflexogenă ar fi puterea generală a vieţii; viaţa nu este devenire oarbă, ci putere de reacţie, de întoarcere. Organizarea care face ca o parte să devină «dominantă» în raport cu un întreg reprezintă negarea puterii de echivalenţă ireversibilă care este timpul. Memoria, ca şi imaginea, înseamnă această magie de suplinire prin care un fragment existenţial poate rezuma şi simboliza totalitatea în timpul regăsit" *35.

În Concluzie la Structurile antropologice, tocmai această „totalitate", posibilă, în concepţia lui Heidegger, prin „prestructura comprehensiunii", (Vorstruktur des Verstehens), este afirmată ca fiind ţelul a ceea ce, într-un context mai curând kantian decât heideggerian, Durând numeşte „comprehensiune antropologică": „Fiecare este liber să-şi aleagă stilul propriu de

adevăr, în ce ne priveşte, refuzăm să înstrăinăm vreo parte oarecare din moştenirea speciei... Un adevărat umanism nu trebuie, oare, să preia asupra sa tot ceea ce place în mod universal fără concept şi, mai mult, tot ceea ce valorează în mod universal fără motiv? Una din convingerile ce se desprind din cercetarea noastră este că, atunci când se pune problema comprehensiunii antropologice, trebuie să verificăm definiţiile sectare pe care le dăm adevărului" *36.

În L'imagination symbolique (1964), această „totalitate" pe care o vizează „comprehensiunea antropologică" încheie şi încununează un proces îndelungat de „integrare a psihismului global în cuprinsul unei singure activităţi". Prin aceasta, antropologia lui Durând pretinde că „suprimă" complet „sechelele doctrinei clasice", evidente în gândirea lui Ernst Cassirer, pentru care „mitul" aparţine încă „preistoriei" gândirii raţionale, sau în „dualismul" lui Bachelard care „distinge conţinutul raţional" de alte fenomene psihice şi, în mod special, de „franjurile subconştiente ale imaginarului", în al doilea rând, este suprimată însăşi „tăietura (coupure) dintre raţional şi imaginar". Din această perspectivă, „raţionalismul" se reduce la una din multiplele „structuri polarizante particulare ale câmpului imaginilor", în virtutea acestor două forme de „integrare", afirmă Durând, putem asimila cu imaginarul totalitatea psihismului, de îndată ce acesta se desprinde de senzaţia imediată. Ca atare, „gândirea în ansamblul ei este inclusă în funcţia simbolică" *37.

441

III. Pleroma gnostică.

Devenită obiect al unei „concepţii" care, în virtutea inherenţei amintite, nu poate fi altceva decât un act al imaginarului, „totalitatea" dobândeşte, în gândirea lui Durând, sensul „pleromei" gnostice *38. Ea nu se reduce la suprimarea „limitelor conceptuale" dintre poezie şi ştiinţă *39, şi nici la supremaţia imaginarului asupra teoreziei în toate formele ei *40; printr-o insesizabilă dar de netăgăduit şi plină de consecinţe „glisare" în regimul cauzalităţii, „funcţia fantastică", ce reprezintă, pentru Durând, „funcţia primordială a Spiritului" *41, „participă la elaborarea conştiinţei teoretice" şi, ca atare, reprezintă în totalitate „un auxiliar al acţiunii" *42, în această perspectivă. însufleţită de mitul mesianic al unui „umanism planetar" *43, Durând consideră că arhetipologia generală aproximează ceea ce el numeşte „cunoaşterea totală sau gnoza" *44. Deja în L'imagination symbolique el afirmase că „orice simbolism este un fel de gnoza, adică un procedeu de meditaţie printr-o cunoaştere concretă şi experimentală" *45. Iar în Introduction a la mythodologie. Mythes et societes *46 (Paris,

Albin Michel, 1996), reafirmă categoric, nu fără a simula o reticenţă exclusiv retorică, faptul că „celebra falie dintre logos şi mythos, dintre trivium şi quadrivium, dintre ştiinţele dure şi pure şi cunoaşterile empirică, estetică, mistică, poetică s-a estompat în sânul unei epistemologii generale reînnoite, unitară în diversitatea ei, în acelaşi timp sistemică şi holistică, adică o gnoza, dacă nu ne temem prea mult de acest cuvânt..." *47.

Din această poziţie teoretică radical opusă „conceptualismului aristotelic" rezultă limpede că aşa-numita „lecţie a lui Aristotel", despre care vorbeşte Umberto Eco în La struttura assente. Introduzione alia ricerca semiologica (Milano, Bompiani, 1968), nu mai este relevantă pentru a preciza regimul „structurii antropologice a imaginarului" şi nici pentru a-l situa corect pe Gilbert Durând printre corifeii structuralismului, „Lecţia lui Aristotel" pune în evidenţă „oscilaţia" filosofului între două accepţii ale conceptului de eidos: aceea de model structural („osatura inteligibilă") şi aceea de obiect structurat. Această indecizie însăşi se despică în două „oscilaţii" gemene şi „puse în abis": cea dintre aspectul ontologic (eidos reprezintă un „dat" aflat în lucru) şi cel epistemologic (eidos este „aplicat" lucrului pentru a-l face inteligibil) şi cea dintre „aspectul concret („structura" înţeleasă ca substanţă) şi aspectul abstract („structura" aplicată ca reţea de conexiuni) *48.

Nici unul din marile nume ale structuralismului nu a ilustrat situaţia ideală, sugerată de Eco, adică „opţiunea clară" pentru unul din termenii „oscilaţiei". Exemplară, sub acest raport, este iarăşi şi deloc întâmplător, gândirea lui Claude Levi-Strauss. în plan teoretic, metodologia lui adoptă „modelul structural" numai ca „procedeu operativ"; în exerciţiul ei concret, însă, o astfel de opţiune epistemologică se dovedeşte a nu fi suficientă pentru a evita „glisarea", imperceptibilă dar cu neputinţă de contestat, de la conceperea structurii ca „model operativ" la reprezentarea ei ca „structură obiectivă", singura în măsură să permită antropologului aducerea la lumină a „legilor constante ale Spiritului" *49, în cazul lui Durând nu se poate vorbi de o „glisare" lentă, cel mai adesea greu sesizabilă şi întotdeauna contrară programului teoretic anunţat, în evoluţia gândirii lui constatăm, mai curând, o „dublă postulare" în virtutea căreia structura este când investită cu o minimă funcţionalitate strict operatorie, când supradeterminată, nu doar semantic şi simbolic, ci într-un sens pur ontologic.

442

Într-un context mai amplu, în care Durând semnalează „tendinţa" lui Levi-Strauss de a „confunda" structura cu „o simplă formă", sugerând, ca atare, ca termenul „formă" să fie rezervat fonologiei, iar „structura" să numească „orice sistem care este şi instaurativ", în ciuda investirii structurii cu ceea ce Durând numeşte „vocaţie ontologică", structura este redusă la mai puţin chiar decât sensul unui „model operativ" în accepţia lui Eco („Structurile pe care le-

am stabilit, afirmă, în mod surprinzător, Durând, sunt pur pragmatice şi nu răspund câtuşi de puţin unei necesităţi logice" *50). Pe de altă parte, în centrul proiectului „fantasticii transcendentale" se află „tentativa de a restitui funcţiei fantastice dimensiunile ei ontologice" Spre deosebire de Jacques Derrida, care prin deconstrucţia „metafizicii prezenţei", a negat existenţa „semnificatului transcendental" *52, semantismul simbolic vizează în mod apofatic. (figurer l'infigurable transcendance) " *53. Neputând realiza aceasta, „imaginea simbolică este transfigurarea unei reprezentări concrete printr-un sens care este întotdeauna abstract. Simbolul este, aşadar, o reprezentare care face să apară un sens secret, este epifania unui mister" *54. Esenţa acestei „apariţii" putea fi gândită pornind de la convergenţa dintre mit şi „arhetipul" saturat (în viziunea lui Jung, marcată în mod decisiv de fenomenologia sacrului, realizată de Rudolf Otto) de ceea ce acesta din urmă a numit „numinosul" (c/as Numinose), adică de totalitatea componentelor iraţionale din economia globală a „sacrului". Cu alte cuvinte, „epifania" este, întotdeauna, o hierofanie. în mod frecvent, Durând se referă la „natura numinoasă (la numinosite) a mitului" *55. Pe de altă parte, perspectiva apofatică în care Durând situează efortul paradoxal de figurare a non-figurabilului" nu permite interpretarea hierofaniei *56 ca simplă reprezentare „onto-teologică" *57 a transcendenţei înţeleasă ca esenţă sau manifestare supremă a fiinţei.

443

Transcendenţa de tip onto-teologic" constituie obiectul fundamental al discursului metafizicii tradiţionale, dar şi al gândirii care aspiră la „depăşirea" ei, de felul ontologiei hermeneutice a lui Heidegger sau al „deconstrucţiei" lui Derrida. *58. Vag contaminată de ceea ce Etienne Gilson numea „veninul areopa-gitic" *59 (indus teologiei şi metafizicii Occidentului, prin traducerea în latină, la mijlocul secolului al IX-lea, de către Jan Scot Eriugena a tratatelor marelui Părinte grec şi a Scoliilor Sf. Maxim Mărturisitorul), „arhetipologia generală" a lui Durând afirmă, în mod simultan şi, ca atare, paradoxal, atât „prezenţa transcendenţei" („Virtutea esenţială a simbolului... constă în a asigura în sânul misterului personal prezenţa însăşi a transcendenţei") *60, cât şi „inaccesibilitatea" şi „indicibilitatea" absolută a acesteia („Asemeni alegoriei, simbolul înseamnă întoarcerea sensibilului, a ceea ce este figurat spre semnificat, dar, în plus, prin însăşi natura semnificatului, inaccesibil, el este epifania, adică apariţia în semnificant, a indicibilului" *61). Convergenţa acestor aspecte îndreptăţesc" concluzia că esenţa acelei sacralităţi revelate în „hierofanie" nu este divinitatea „onto-teologiei", grad suprem sau esenţă a fiinţei, ci acea divinitate din „teologia mistică" a lui Dionisie Areopagitul, care transcende în mod absolut „fiinţa" şi, în legătură cu care, atributul acesteia poate fi predicat cu minimum de inadecvaţie *62. „în sfârşit, scrie Durând, după ce a

instaurat viaţa în faţa morţii şi bunul-simţ al echilibrului în faţa dereglării psihosociale, după ce a constatat universalitatea miturilor şi a poemelor şi a instaurat omul ca homo symbolicus, simbolul, în faţa entropiei pozitive a universului, înalţă, în cele din urmă, domeniul supremei valori şi echilibrează universul care trece, printr-o Fiinţă care nu trece, căreia îi aparţine Copilăria veşnică, aurora veşnică. Atunci simbolul se deschide spre o teofanie" *63.

În viziunea gnostică pe care o împărtăşeşte gândirea lui Gilbert Durând, ceea ce Jean-Luc Marion numeşte „distanţa" dintre divinitatea absolut transcendentă fiinţei şi lumea acesteia („regio dissimilitudinis", „tărâmul neasemănaţii", după cum o stigmatiza Fericitul Augustin) este traversată de instanţe mediatoare de esenţă neîndoielnic „hermetică", ce au, ca atare, funcţie hermeneutică: Eros, „daimonul" înaripat, arhetip al „mediatorului" în Symposion (203, b-e), entităţile exuberantei angelologii sufite, Sophia, Sfântul Duh. Paradigma tuturor acestor instanţe este „femeia care, asemeni îngerilor din teofania plotiniană, deţine, spre deosebire de bărbat, o natură dublă, care este natura symbolon-ului însuşi: creatoare a unui sens şi, în acelaşi timp, receptacul concret al acestui sens.

444

Femeia este singura mediatoare, pentru că este, deopotrivă, «activă» şi «pasivă»... Aşadar, asemeni îngerului, Femeia este simbolul simbolurilor lor.. ," *64. într-adevăr, în Timaios (49 a), Platon situează între paradigmele inteligibile şi lumea sensibilă ceea ce Durând numeşte „un misterios intermediar": Chora, „receptaculul", „matricea", „doica", „mama". Datorită naturii ei „aneidetice" care o sustrage oricărei opoziţii conceptuale de tip metafizic, graţie suspensiei ei între disjuncţia „ninistă" (nici/nici) şi dubla postulare (şi/şi), Derrida crede că poate utiliza filosofemul platonician ca pe un „indecidabil" eficace al lexicului tehnic al „deconstrucţiei" *65. în radicală opoziţie cu el, Durând interpretează „chora" platoniciană ca „modelul" însuşi al „structurii" înţeleasă ca „realitate ontologică" *66. Prin acest „platonism", resuscitat de convergenţa „antropologiei generale" cu gnosticismul *67, Gilbert Durând evită ceea ce Eco numeşte „autodistrugerea ontologică a Structurii" (în gândirea lui Heidegger şi Lacan) şi, ca atare, „lichidarea structuralismului" (prin opera lui Foucault şi a lui Derrida) *68. Salvarea „structurii" în sens ontologic înseamnă salvarea singurei instanţe mediatoare între transcendenţa absolută şi lumea fiinţei create. Orizontul „gnostic" al gândirii lui Gilbert Durând conferă „fantasticii transcendentale" pe care a elaborat-o această secretă dimensiune soteriologică.

NOTE

1 Fapt revelator pentru înscrierea demersului său în climatul, încă benefic la mijlocul

secolului nostru, al „criticismului" lui Kant, spirit tutelar, alături de Platon, al „arhetipoiogiei generale" a lui Durând.

2 G. Durând, Leş structuresanthropologiques de l'imaginaire. Introduction â l'archetypologie generale, l le edition, Dunod, Paris, p. 65 şi n. l. După aproape patru decenii de la apariţia cărţii, cititorul resimte simetriile „regimurilor" sau ale „clasificării izotopice a imaginilor", propuse de Durând, ca fiind prea rigide, în ciuda elementelor de tranziţie, „glisare" şi „eufemizare" a termenilor opuşi, pe care acestea le prevăd, în afara rostului lor evident propedeutic şi didactic, aceste simetrii au menirea să exorcizeze perplexitatea epistemologică în faţa unei „nebuloase" semantice. „Precauţia" amintită nefiind, din punctul de vedere al unei „psihanalize obiective" a cunoaşterii ştiinţifice, de felul celei propuse de Gaston Bachelard în La formation de I'esprit scientifique (1947), decât o „raţionalizare" a anxietăţii produse de multiplicarea incontrolabilă a accepţiilor termenului „structură", similară celei induse de „forfota" (fourmillement) şi „colcăiala" (grouillement) proprii „schemei însufleţitului" şi, în genere, „simbolurilor teriomorfe" ale „chipurilor timpului" (cf. Leş structurez, op. cit., Livre premier, Le Regime diurn de l'image, p. 7l-78).

3 Ibid.,-p. 65.

4 Ibid.

5 Tensiune supradeterminată de „diferenţa" dintre „structură" şi „funcţie" despre care vorbeşte Bergson în Leş deux sources de la morale et de la religion, P.U.F., Paris, 1945, p. 11l-l12. Vezi, în plină „eră" structuralistă, Jacques Derrida, Force et signification, în L 'ecriture et la difference, Editions du Seuil, Coli. Tel. Quel, Paris, 1967, p. 9-49.

6 G. Durând, op. cit., p. 66.

7 Claude L6vi-Strauss, L'antohropologie structurale, Pion, Paris, 1958, p.255.

8 G. Durând, op. cit., p. 414; C. Levi-Strauss, op. cit., p. 354.

9 G. Durând, op. cit.., p. 414, 415. în mod la fel de „eufemizant" ca şi în formularea „criticii", Durând afirmă că aceasta este mai curând, „o ceartă de cuvinte", în realitate, în „aplicaţiile" concrete ale „metodei mitologice", L6vi-Strauss depăşeşte cu mult „formalismul structural" pe care îl teoretizează, în „alinierea sincronică" a temelor mitice, pe care etnologul o consideră „exclusiv formală", Durând identifică, încântat, prezenţa unor „indici pur calitativi, topici şi non-relaţionali", a căror intruziune infirmă „îngustimea formalistă" (ibid., p. 414).

10 Ibid., p. 414.

11 Ibid.

12 Ibid., p. 26,27. Când îşi pierde „polivalenţa", „simbolul tinde să devină un simplu semn, să emigreze din semantism în etimologism", ibid., p. 64.

13 Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique generale, Payot, Paris, 1931, p. 103. Vezi şi Umberto Eco, Trattato di semiotica generale, Bompiani, Milano, 1975, 3. 4. 5. Simboli, indici, icone: una tricotomia insostenibile, p. 256-284; 3.5. Critica del iconismo, p. 256-284.

14 G. Durând, op. cit., p. 28. Durând decide să înlocuiască „lanţul", care exprimă „linearitatea" semnificantului, prin sintagma „constelaţie simbolică", sugerată de conceptul de „pachet", folosit de Leroi-Gourhan sau de „roiul" de imagini pe care i-l impune lui Jacques Soustelle structura de „holomer" sau de „obiect fractal" a miturilor „vechilor mexicani ". Deja în semantica lingvistică, Bellin-Milleron propusese noţiunea de „răscruce", care sugerează convergenţa în „reţea" a semnificaţiilor cuvintelor (ibid, p. 28, n. 2).

„Pachet", „roi", „constelaţie simbolică", „răscruce", „reţea" converg ele însele spre o concepţie „rizomatică", distinctă de cea „germinală", subordonată principiului „linearităţii". Deosebirea dintre „lanţ" seminal şi „constelaţie" rizomatică nu separă, însă, în mod limpede, semiotica de semantismul simbolic. Ea poate fi regăsită şi în imaginarul celei dintâi, după cum am încercat să dovedesc în Lector tabulator (eseu despre imaginarul semiotic), prefaţă la Umberto Eco, Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele literare, Univers, Bucureşti, 1991,11, Germen şirizom,p. 9-l9. Oricum, structurile „rizomatice" ale imaginarului sunt posibile în virtutea „caracterului pluridimensional, aşadar „spaţial", al „lumii simbolice" (G. Durând, op. cit., p. 29 si 472).

15 Vezi Einleitung in die Geisteswissenschaften — Introducere în ştiinţele spiritului (1883) si DerAufbau des geistlichen Weltin den Geisteswissenschaften — Construcţia lumii spirituale în ştiinţele spiritului (1910).

16 G. Durând, op. cit., p. 28.

17 Schleiermacher îl numea Zirkelschluss (concluzie circulară), iar Dilthey, Zirkel in Verstehen (cerc al comprehensiunii). „...Nu numai comprehensiunea întregului este condiţionată de aceea a detaliului, dar şi invers, comprehensiunea detaliului este determinată de cea a întregului"; „Comprehensiunea rezultă din faptul că cele două operaţii se completează reciproc, că imaginea totalităţii este completată de comprehensiunea detaliului şi că detaliul este înţeles cu atât mai complet cu cât dispunem de o vedere de ansamblu a întregului", Fr. Schleiermacher, Hermeneutique generale de 1809-l810, § 27, 30, în Hermeneutique, trad. din Ib. germană de Christian Berner, Leş fîditions du Cerf / P.U.F., Paris, 1987, p. 77-78. Vezi şi Cornel Mihai lonescu, Cercul lui Hermes, în Reviste de filosofic, nr. 4, iulie-august 1997, p. 389-399. în ciuda titlului plin de promisiuni, cartea lui Georg Henrik von Wright, Explicaţie şi înţelegere (Explanation and Understanding — 1971, Humanitas, Bucureşti, 1995), abordează problema raportului dintre cele două „metode" din

perspectiva filosofiei analitice, acordă un spaţiu infim (cap. I, Două tradiţii, 3, p. 28-30 şi 10, p. 50-53) hermeneuticii şi nici măcar în bibliografia predominant britanică şi americană nu menţionează numele lui Schleiermacher, Heidegger şi Ricoeur.

18 Cartea fundamentală a lui Gadamer, Adevăr şi metodă (Wahreit und Methode) a apărut în 1960, în acelaşi timp cu Structurile antropologice ale imaginarului. Coincidenţa explică lipsa menţiunii ei în volum, dar nu şi în prefeţele numeroaselor reeditări ale acestuia sau în operele ulterioare ale lui Durând.

19 Op. cit., p. 29.

20 G. Bachelard, La formation de l'esprit scientifique, op. cit., p. 38, 119.

21 G. Durând, op. cit., p. 458-459. „Viziunea" marcată de „eroarea semiologică" aparţine tuturor celor care, asemeni lui Roland Barthes, „se străduiesc să degradeze mitul, făcând din el un sistem semiologic secund" (R. Barthes, Mythologies, Seuil, Paris, 1957, p. 221) (op. cit., p. 457).

22 Ibid., p. 458.

23 Ibid.

24 Ibid., p. 457.

25 Ibid. „...Pentru psihanaliza freudiană, ca şi pentru Sartre sau Barthes, imaginea este întotdeauna redusă la un semn îndoielnic si sărăcit", p. 457.

26 Ibid., p. 499.

27 M. Heidegger, Postfaţa (Nechwort) la Ce este metafizica? (Was ist Metaphysik?) (1929), în Wegmarken, Gesamtausgabe, Bând 9, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, passim.

28 G. Durând, op. cit., p. 37.

29 Ibid., p. 413.

30 Ibid., p. 430.

31 Schleiermacher, op. cit., § 7, p. 79.

32 M. Heidegger, Sein und Zeit, Sechzehnte Auflage, Max Niemeyer, Tubingen, 1986, p. 150.

33 G. Durând, ibid., p. 433.

34 Ibid., p. 431.

35 Ibid., p. 467-468.

36 Ibid., p. 494.

37 G. Durând, L'imagination symbolique, 3e edition, P.U.F., Paris, 1993, p. 88. „Imaginaţia simbolică reprezintă activitatea dialectică însăşi a spiritului", ibid., p. 114; „...Simbolismul se confundă cu demersul culturii umane în întregul ei", ibid., p. 130.

38 Pentru relaţia dintre concepţia filosofică a lui Durând şi „gândirea tradiţională", vezi Science de l'homme et la tradition. Le „Nouvel Esprit" anthropologique, Dunod, Paris, 1975, operă pe care U. Eco o consideră, în ciuda unor „argumentări pline de seducţie", „foarte discutabilă din pricina entuziasmului fideist care o însufleţeşte" şi care îl determină pe celebrul antropolog să afirme că întreaga gândire filosofică şi ştiinţifică modernă, saturată de hermetism, se află la antipodul paradigmei pozitiviste şi mecaniciste (U. Eco, Uimiţi dell'interpretazione, Bompiani, Milano, 1990,2.1.7).

39 G. Durând, op. cit., Prefaţa la ediţia a X-a, 1983, p. XIV.

40 „Scriem o întreagă carte nu pentru a revendica un drept de egalitate între imaginar şi raţiune, ci un drept de integrare sau cel puţin de antecedenţă a imaginarului şi a modurilor lui arhetipale, simbolice şi mitice asupra sensului propriu şi a sintaxelor lui", ibid., p. 414.

41 Ibid.,p.46l.

42 Ibid., p. 460. „în felul acesta, zorii întregii creaţii a spiritului uman, atât teoretic cât şi practic, sunt guvernaţi de funcţia fantastică. Nu numai că această funcţie ne apare ca universală în extensia ei în speţa umană, dar şi în comprehensiunea acesteia: ea se află la rădăcina tuturor proceselor de conştiinţă, ea se revelă ca fiind marca originară a Spiritului" (ibid., p. 61). (în această extrem de simptomatică ocurenţă a sa, termenul „comprehension" are sensul tradiţional din logica formală, nu pe cel hermeneutic de Verstehen.) Hermeneutica însăşi păstrează, în opera lui Durând, înţelesul arhaic de tehnică sau strategie a interpretării, iar nu pe cel modern de hermeneutică filosofică. Doar astfel este posibilă distincţia dintre „hermeneuticile reductive", în care operează, încă, „explicaţia" (psihanaliza lui Freud, funcţionalismul lui Dumezil, structuralismul lui Levi-Strauss), „a căror metodă se străduieşte să reducă simbolul la semn", L'imaginationsymbolique, op. cit.,cap. II, p. 61) şi „hermeneuticile instaurative" (ibid., cap. III) (criticismul de inspiraţie kantiană al lui Cassirer, arhetipologia lui Jung, fenomenologia lui Bachelard şi, de bună seamă, antropologia structurală a lui însuşi), care „integrează... puterile imaginative în central actului de conştiinţă" (p. 85).

43 G. Durând, op. cit, p. 498.

44 Idem, Prefaţa la ediţia a X-a, 1983, op. cit., p. XIV: „Fizica de vârf substituie noţiunii liniare şi elementare de explicaţie, pe aceea de implicaţie, regăsind prin aceasta marea imagine hermetică sau pe cea a Filosofici naturii a lui Schelling, a lui Unus Mundus, imagine majoră în orice filosofic pneumatică ce se degajă din noţiunea de «individuaţie» a lui Jung, şi pe care o înglobăm în această carte cu intenţia ambiţioasă de a scrie o «arhetipologie generală», adică un mundus al imaginarului care cuprinde întreaga gândire posibilă, inclusiv

aşa-zisa obiectivitate şi mişcările raţiunii" (ibid., p. XIII).

45 G. Durând, L'imagination symbolique, op. cit., p. 36.

46 Idem, Introduction..., op. cit., p. 49. Vezi şi p. 75, 77 şi 217.

47 Idem, L'imagination symbolique, op. cit., p. 27-33.

48 U. Eco, op. cit., p. 256-258.

49 Ibid., p. 285-312: Cu doi ani înaintea cărţii lui Eco, Jacques Derrida remarcase aceeaşi evoluţie a gândirii lui Levi-Strauss spre o metafizică a „prezenţei", a „centrului" şi a „logosului prezent la sine": „Tensiune a jocului cu istoria, tensiune, de asemenea, a jocului cu prezenţa. Jocul înseamnă disrupţia prezenţei. Prezenţa unui element este întotdeauna o referinţă semnificantă şi substitutivă, înscrisă într-un sistem de diferenţe şi mişcarea unui lanţ. Jocul este întotdeauna joc de absenţă şi de prezenţă, dar dacă vrem să-l gândim în mod radical, trebuie să-l gândim înaintea alternativei dintre absenţă si prezenţă; trebuie să gândim fiinţa ca prezenţă sau absenţă pornind de la posibilitatea jocului şi nu invers. Ori dacă Levi-Strauss, mai bine decât oricine, a făcut să apară jocul repetiţiei şi repetiţia jocului, aceasta nu ne împiedică să percepem la el un fel de etică a prezenţei, de nostalgie a originii, de inocenţă arhaică si naturală, de o puritate a prezenţei şi de prezenţa la sine în limbaj; etică, nostalgie şi chiar remuşcare pe care le prezintă adesea ca motivaţia proiectului etnologic, atunci când se orientează către societăţile arhaice, adică exemplare... întoarsă spre prezenţa, pierdută sau imposibilă a originii absente, această tematică structuralistă a imediatităţii rupte este, aşadar, faţa tristă, negativă, nostalgică, vinovată, rousseauistă, a gândirii jocului...", La structure, le signe et lejeu dans le discours des sciences humaines (1966), L 'ecriture et la difference, Editions du Seuil, Paris, 1967, p. 426-427.

50 G. Durând, Structurile antropologice... op. cit., p. 414. în 1966, în Introduction â Ia mythodologie, op. cit. „Durând va nega chiar şi această accepţie minimă, încă „semiotică", a structurii: „...Precizez că folosesc termenul de «structură» în sensul cel mai banal: acela de elemente sau de proceduri de con-strucp'e, iar nu în sensul tehnic al lingviştilor sau al semioticienilof contemporani", p. 186.

51 G. Durând, Structurile antropologice, op. cit., p. 456. „Toţi cei care s-au aplecat în mod antropologic, adică în acelaşi timp cu umilinţă ştiinţifică şi cu lărgime de orizont poetic asupra domeniului imaginarului, sunt de acord pentru a recunoaşte imaginaţiei, în toate manifestările ei: religioase şi mitice, literare şi estetice, această putere cu adevărat metafizică de a se înălţa prin operele sale împotriva «putreziciunii» Morţii şi Destinului", ibid. p. 470. (Durând reaminteşte fraza celebră a lui M. Griaule: „Prin însăşi originea ei, arta triburilor dogon este o luptă împotriva putreziciunii", Masques dogons, Institut anthropologique, Pari8' 1932, p. 818.)

„Departe de a fi reziduul unui deficit programatic, imaginarul ne-8 apărut, pe tot cursul acestui studiu, ca fiind marca unei vocaţii ontologice"' G. Durând, op. cit., p. 499. Vezi şi p. 459,468,498 („Umanismul planetar a câW inimă este vocaţia ontologică manifestată de imaginaţie şi operele ei"), p. 499'

52 J. Derrida, op. cit., p. 412.

53 G. Durând, L'imagination symbolique, op. cit., p. 12. Vezi şi p. 6(M>1: „la transcendence du symbolique".

54 Ibid., p. 12-l3.

55 G. Durând, Introduction, op. cit.., p. 139.

56 Simbolul accede „prin toate funcţiile lui la o epifanie a Spiritului şia valorii, la o hierofanie", L'imagination symbolique, op. cit., p. 128.

57 J. Derrida, op. cit., p. 412.

58 Cu privire la raportul între apofaza de tip areopagitic şi „onto-teologi* metafizicii europene, vezi operele lui Jean-Luc Marion, L'idole et la distantf' (Grasset, Paris, 1977), Dieu sans l'etre (Artheme Fayard, Paris, 1982) şi £t$ donne. Essai d'une phenomenologie de la donation, (P.U.F., Paris, 1997).

59 E. Gilson, La philosophie du Moyen-Âge, des origines patristiques l 'â fin du XIV siecle, deuxieme edition revue et augmentee, Payot, Paris, 198"' p. 588; vezi şi Cornel Mihai lonescu, Logosul platonician, de la tăcere la lini^ postfaţă la Brice Parain, Logosul platonician, Univers Enciclopedic, BucureŞ"' 1998, p. 166, n. 17.

60 G. Durând, L'imagination symbolique, op. cit., p. 35.

61 Ibid,p. 1l-l2.

62 G. Durând, Introduction, op. cit., p. 90; L'imagination op.cit.,p. 37-38.

63 Idem, L'imagination symbolique, op. cit., p. 110.

MIbid.,p. 37.

65 J. Derrida, Chora, în Poikilia. Etudes offertes a J. P. Vemant, Paris, 1987, p. 265-296. Vezi şi Cornel Mihai lonescu, nota despre concept1*1 de „chora" în J. Derrida, Diseminarea, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 19^' p. 18.

Acceptarea ipotezei lui Ch. Baudouin privind funcţia „arhetipului" ca „punct de joncţiune" între imaginar şi „procesele raţionale" şi posibila „constituire" a conceptului „printr-un fel de inducţie arhetipală" (Structurile, op. cit., Introducere, p. 63; Ch. Baudouin, De l 'instinct â l'esprit, Desclee de Brouwer, Bruges, 1950, p. 191); admiterea fără rezerve a principiului epistemologiei lui Bachelard (La formation de l'esprit scientifique, J. Vrin, Paris, 1947, passim) care preconiza, în cazul fiecărui concept, o „psihanaliză obiectivă" menită să-i

degajeze „profilul epistemologic", de vreme ce nici un concept nu se prezintă vreodată „din faţă" nici chiar în „rezumatul său matematic" şi, ca atare, „nu este scutit de sedimentări imaginare" (Introduction, op. cit., p. 55); detectarea unei „metafore minimale" (deschisă unei „aplicaţii" variate a polisemiei) în „conceptele atât de imagistice" ale fizicii celei mai noi; dar, mai ales, asumarea programatică a uneia din cele mai importante „trăsături" ale „epistemologiei actuale", şi anume, „denunţarea radicală a iluziei originii, a iluziei Cauzei prime şi eficiente, a iluziei unui timp vectorial şi disimetric" (ibid., p. 82); toate aceste aspecte ale gândirii lui Durând care par să argumenteze refuzul programatic de „a face sacrificii preconcepţiilor metafizice" (ibid., p. 40) promit o convergenţă incitantă cu filosofia lui Jacques Derrida. Analogia se dovedeşte, însă, o „iluzie" care necesită, la rândul ei, o „psihanaliză obiectivă", în capitolul final, La mythanalyse: vers une mythodologie, din Introduction â la mythodologie, op. cit., Durând precizează, fără echivoc, faptul că „arhetipologia generală" se înscrie „în uriaşa mişcare a unei subversiuni constructive", menită „să facă fabula rasa din logica moştenită de la Aristotel şi, în special, de la Descartes şi să răstoarne Carta kantiană a Criticii raţiunii pure". Această „subversiune constructivă" nu este „câtuşi de puţin nihilistă" sau „deconstructivă", după cum ne place să spunem astăzi" (p. 219-220).

66 Vezi U. Eco, La struttura assente, op. cit., D.3. Seconda oscillazione: realtâ ontologica o modello operativo?, p. 285-302.

67 Pentru raporturile gândirii lui Gilbert Durând cu gnosticismul, vezi, în primul rând, Science del'homme et la Tradition, op. cit. Vezi de asemenea, Leş strucWres, op. cit.,passim; L'imaginationsymbolique, op. cit.,p. 28-30,31 n. 3, 36, 39, 79, 81; Introduction, op. cit.., p. 43, 49, 65, 75, 77, 153, 217.

68 U. Eco, op. cit., D.5. La struttura e l'assenza, I L'autodistruzione ontologica della struttura, p. 323-324; VII, La liquidazione della struttura (Derrida e Foucault), p. 343-350.

9

Situația „categoriilor" jocului de TAROT	SPADA	(Sceptrul)	BASTONUL	DINARUL	CUPA	
ARHETIPURI „SUBSTANTIVE"	Lumina ≠ Beznele. Aerul ≠ Duhoarea. Arma eroică ≠ Legătura. Botezul ≠ Murdăria.	Piscul ≠ Prăpastia. Cerul ≠ Infernul. Căpetenia ≠ Inferiorul. Eroul ≠ Monstrul. Îngerul ≠ Animalul. Aripa ≠ Reptila.	Focul-flacără. Fiul. Pomul. Sămința.	Roata. Crucea. Luna. Androginul. Zeul plural.	Microcosmosul. Copilul, Degetelul. Animalul ce se pretează încastrării. Culoarea. Noaptea. Mama. Recipientul.	Locuința Centrul. Floarea. Femeia. Hrana. Substanța.
De la Simboluri la Sisteme	Soarele, Azurul, Ochiul Tatălui, Runele, Mantra, Armele, Îngrăditura Circumcizia, Tonsura, etc.	Scara, Bethyl-ul, Clopotnița, Ziguratul, Acvila, Ciocîrlia, Porumbelul, Jupiter, etc.	Calendarul, Aritmologia, Triada, Tetrada, Astrobiologie.			
			Inițierea, Cel „de două ori născut", Orgia, Mesia, Piatra filozofală, Muzica, etc.	Jertfa, Balaurul, Spirala, Melcul, Ursul, Mielul, Iepurele, Virtelnița, Amnarul, Putineiul, etc.	Piatecele, Înghițitori și înghițiți, Kobolzi, Dactili, Osiris, Vopselele, Nestematele, Mărgăritare, Vălul, Mantia, Cupa, Cazanul, etc.	Mormîntul, Leagănul, Cristalida, Insula, Caverna, Mandala, Barca, Sacul, Oul, Laptele, Mierea, Vinul, Aurul, etc.

(10)

Anexă

CLASIFICARE IZOTOPICĂ A IMAGINILOR

REGIMURI sau POLARITĂȚI	DURN		NOCTURN	
STRUCTURI	SCHIZOMORFE (sau Eroice) 1° idealizare și „recul" autistic. 2° diairetism (Spaltung). 3° geometrism, simetrie, gigantism. 4° antiteză polemică.		SINTETICE (sau Dramatice) 1° coincidentia oppositorum și sistematizare. 2° dialectică a antagonicelor, dramatizare. 3° istoricizare. 4° progresism parțial (ciclu) sau total.	MISTICE (sau Antifrazice) 1° dedublare și perseverație. 2° viscozitate, adezitivitate antifrazică. 3° realism senzorial. 4° miniaturizare (Gulliver).
PRINCIPII de explicare și de justificare sau LOGICE	Reprezentare obiectiv eterogenizantă (antiteză) și subiectiv omogenizantă (autism). Principiile de EXCLUDERE, de CONTRADICȚIE, de IDENTITATE acționează plenar.		Reprezentare diacronică legînd contradicțiile prin factorul timp. Principiul de CAUZALITATE, sub toate formele (în spec. FINALĂ, și EFICIENTĂ), acționează plenar.	Reprezentare obiectiv omogenizantă (perseverație) și subiectiv eterogenizantă (efort antifrazic). Principiile de ANALOGIE, de SIMILITUDINE acționează plenar.
REFLEXE DOMINANTE	Dominantă POSTURALĂ cu derivatele sale *manuale* și ca auxiliar senzații la distanță (*vîz*, audiofonație).		Dominantă COPULATIVĂ cu derivatele sale motorii *ritmice* și auxiliarele sale senzoriale (chinestezice, muzicalo-ritmice, etc.).	Dominantă DIGESTIVĂ cu auxiliarele sale *coenestezice, termice* și derivatele sale *tactile, olfactive, gustative.*
	A DISOCIA		A LEGA	A CONFUNDA
SCHEME „VERBALE"	A SEPARA ≠ A AMESTECA	A URCA ≠ A CĂDEA	A SE MATURIZA A PROGRESA	A REVENI A INVENTARIA	A COBORÎ, A POSEDA, A PĂTRUNDE,
ARHETIPURI „EPITETE"	PUR ≠ MURDAR LUMINOS ≠ ÎNTUNECAT	SUS ≠ JOS	ÎNAINTE, VIITOR	ÎNAPOI, TRECUT	ADÎNC, LINIȘTIT, CALD, INTIM, ASCUNS